حنا عبود

النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري

- دراسة -

من منشورات اتحاد الكتاب العرب
١٩٩٩

النقد الأسطوري وتحدي المتغيرات

مدخل سجالي

يعتبر الأدب المقارن من الدراسات التي حظيت باهتمام كبير في النصف الثاني من القرن العشرين. والمقارنة لا تنحصر في حدود التماثل أو التشابه وحسب، بل تمتد لتشمل التأثير المتبادل واستقبال الآداب الأخرى وطريقة التعامل معها. وقد توسعت هذه الدراسات لتشمل أحقاباً أدبية وليس فقط أفراداً بعينهم، ولتقرأ تماثلات النظرية الأدبية وتبين أسبابها.

فما سبب تقارب ملمح ربط السامي بالجليل عند هايني بملمح ربط السامي بالغريب عند هيغو. وما سبب قيام الدادائية في أوروبا وقيام "الأدب المضاد" في أميركا، وهما من طينة واحدة وفي وقت واحد، مع أنه لا صلات بينهما؟ وأحياناً يجري التساؤل عن سبب اختلاف أثرين أدبيين كتبا في فترة زمنية واحدة من منظور واقعي واحد، كالحرب مثلاً.

ازدادت الدراسات المقارنة تخصصاً، فلم تقف عند حدود التماثل والتباين أو التأثر والتأثير المتبادل، أو الاستقبال وطريقته في التفاعل مع الآداب الوافدة وحسب، بل أمعنت في البحث عن "مسيرة الأدب الطويلة" التي تستغرق آلاف السنين. ومن هذه الدراسات تلك التي أشرف عليها آرثر هاتو حول دراسة جنس أدبي معين فقط، عبر حقبة زمنية واسعة. الجنس الأدبي الذي أشرف عليه هاتو كان بعنوان "لقاء العشاق وافتراقهم عند الفجر في الشعر" (براور "الدراسات الأدبية المقارنة" منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٦ ص٨١).

وقد جمعت الأشعار التي تندرج تحت هذا الموضوع، منذ أقدم شاعر بدائي وحتى عصر شكسبير، من أصقاع وعروق مختلفة كل الاختلاف، كما يقولون،

درست هذه الأشعار دراسة مقارنة انتهت إلـى نتيجـة مذهلـة وهـي وجـود تشابه كبير فيما بينها. إنه تشابه بلغ حد التشابه بين قصيدتين في موضوع واحد كتبهمـا شاعر واحد.

وعندما اكتشفت ألواح أوغاريت فـي الشـاطئ السـوري عـثر علـى قصـائد يتسـاوى فيهـا أقدم شـاعر أوغـاريتي مـع أحـدث شـاعر سـوري (طبعـاً إذا كـان الموضوع واحداً). وفي بلاد الرافدين لوحظ أن عبثية كامو ويونسكو وسـواهما، لا تزيد عن عبثية بعض النصوص التي عرجـت عليهـا الألـواح السـومرية. وإن سفر "الجامعة" ليس أكثر من توسيع لما جاء في ملحمة كلكاميش، كلمحـة عجلـى وعابرة حول هذا العمر الذي يتبخر ويتبدل من غيران يترك أثراً يذكر بعده.

وسواء عزونا هذا التمـاثل الـذي يكـاد يقـع فيمـا يشـبه التكـرار أحيانـاً، إلـى العامل الاجتماعي أو إلى العامل النفسـي، أو حتـى إلـى المـزاج والطبـاع الذاتيـة المتشـابهة، فإننـا لا نسـتطيع أن نتجـاهل "النظـام الأدبـي" الـذي انتجتـه المخيلـة البشرية. إن هذه النصـوص لم تختر من مجتمعـات أو نفـوس أو أمزجـة متقاربـة بالمعنى السطحي الذي يجعلنا نقول أن شاعرين مختلفيـن بـالمزاج همـا مختلفـان حتماً في الموضوع الشعري الواحد. إن الانطوائي يختلف عن الانبساطي اختلافاً تعكسه النصوص هنا وهناك، ولكنهما لا يختلفان إلى حد أن الأول (وليكن بدائياً) يشبه الوجه الجميل بالقمر، بينمـا الثـاني (وليكـن معاصرنـا مـن القـرن العشـرين حيث ظهر القمر على حقيقته) يشبه الوجه القبيـح بـالقمر. فمهمـا حاولنـا اللجـوء إلى تفسير التشابه بالوضع الاجتماعي المتماثل أو النفسي أو المزاجي، فـإن ذلـك لا يعفينا من الإقـرار بوجـود "نظـام أدبـي" وطيد وراسـخ، بـل ونقـول أنـه نظـام صارم، منذ القديم القديم. قد يفسر الوضـع الاجتمـاعي أو الجغرافـي أو الظـروف العامـة أوجـه الاختـلاف أكـثر ممـا يفسـر أوجـه الائتـلاف، كـأن نلجـأ إلـى هـذه الظروف في تفسير ظهور المسرحية عند اليونان وليـس عنـد غيـرهم. لكـن هـذه الظروف لا تسعفنا في تفسير التشابه في أغاني الزفاف -مثلاً- التي تكـاد تكـون واحدة منذ أيام سافو وحتى أيام سيد درويش، بل حتى أي أغنية زفـاف فـي أيامنـا هذه. العروس في هذه الأغاني يجب أن تكون جميلـة الوجـه والقـوام ولـو كـانت تنفر منها الضبع، تتمختر بدقة وغنج ولو كانت مشيتها كمشية جندي في صفـوف الصاعقة النازية، تحوطهـا الـورود والريـاحين ولـو زفـت مـن دون زينـة. وهـي رقيقة أنيسة أليفة ولو كانت شرسة كنمرة شكسبير.

لكن هذا لا يعني انفصال النظام الأدبي عن المجتمع والنفـس والمـزاج، لأن

النظام الأدبي يمثل "ما يجب أن يكون". ولهذا يتساوى مجتمعان متغايران في أغاني الزفاف، لأن هذه الأغاني "يجب" أن تكون كما يريد النظام الأدبي الذي يقر به هذان المجتمعان المتغايران، أو على فرض أنهما متغايران. ومن هنا نقول أن المجتمعات تميل إلى التشابه والتماثل في النظام الأدبي لأن هذا النظام هو عرف اجتماعي ونفسي ومزاجي مهما كانت المجتمعات والنفوس والأمزجة متباينة ومختلفة. إنه أشبه بعقد، كعقد جان جاك روسو. وحتى الشاعر المناهض للزفاف سوف ينخرط في تيار النظام الأدبي فينظم وفق متطلباته.

لسنا بصدد عرض نظرية النقد الأسطوري في النظام الأدبي ودراسة فروع الأدب المختلفة ومدى خضوعها لهذا النظام، ولكننا نشير إلى قانون عام وشامل وهو تقصي الظاهرة الأدبية من خلال نسقها الخاص القائم على نظام خاص. وهذا النظام الخاص لأي ظاهرة لم يهبط من السماء، بل ظهر من الوجود البشري ذاته. فلو أخذنا أي لعبة رياضية كالملاكمة والمصارعة ورمي القرص وقذف السهم.. لوجدنا أنها تخضع لنظام. صحيح أن هذا النظام ظهر من المجتمع، ولكنه لا يتأثر بظروف المجتمع وتقلباته. فالألعاب الأولمبية بدأت بداية عشوائية في أول الأمر، ولكن مع الزمن ترسخ نظامها في القرن الثامن قبل الميلاد، ومنعتها الامبراطورية الرومانية في القرن الرابع بعد الميلاد نزولاً عند رغبة المسيحيين المتشددين. وعندما بعثت في أواخر القرن التاسع عشر حافظت على نظامها وما تزال حتى اليوم. ولا شك أننا نعتبر الألعاب الأولمبية الآن ألعاباً حديثة، لا بمعنى أننا وضعنا لها نظاماً مغايراً، وإنما بمعنى أننا وضعنا المزيد من القوننة علىهذا النظام، بحيث صار أكثر دقة، وصار زمن السباق يحسب بواحد من مئة أو ألف من الثانية، وربما توصلنا إلى حساب الواحد من مئة ألف، فمن يدري.؟ لكن هذا لم يغير من النظام الرياضي القديم شيئاً، وإن أضاف إليه المزيد من الضبط، ولعبة الألغاز تظل واحدة، على الرغم من تعددها وكثرتها، من أيام أبي الهول والغازة وحتى فوازير رمضان.

والغرض من تعريجنا على هذه النقطة هو التشديد على أن "النظام" ليس ميزة للأدب وحده، يفرض نفسه رغم التباينات الكثيرة والمفارقات العديدة بين المجتمعات، وإنما ظاهرات كثيرة لا نستطيع أن نفسرها إلا اعتماداً على نظامها الخاص. وعلى هذا النظام تلح نظرية النقد الأسطوري وتعتبره من نتاج اللاوعي الجمعي. وقد استرعى هذا اللاوعي اهتمام النقاد في الميادين الأخرى ولم يقتصر على الأدب وحده. فالناقد الفني غراهام كولبير يعير هذه الناحية اهتماماً خاصاً،

فهو يشبه هذا اللاوعي بالنهر الذي يجري تحت أرض كلسية. فيمكن أن ينفجر ويصبح سيلاً عارماً بعد الأمطار الغزيرة. وكذلك تيار اللاوعي، فمن الممكن أن يقذف إلى الوعي بالصور الفنية. ويرى أن هذا التيار فرضي لا يمكن البرهنة عليه إلا أن من الممكن التلميح إلى وجوده اعتماداً على جوانب غريزية من التجربة والسلوك النابعين من المخيلة النفسية. فعلى الرغم من الأصل العرقي والتباين الحضاري نلاحظ أن الناس يبصرون في أثناء نومهم الأحلام ذاتها، بقضها وقضيضها، لا تبديل ولا تغيير.

يقول كولبير:

ويمكن تشبيه اللاشعور بمخزن ومحطة توليد كهربائية جاهزين مجتمعين. وحين يتأثر الفنان بالتيار الوارد من هذا المصدر يتراجع الشعور العقلاني، ولا يكون له صوت كبير في تشكيل الصورة ولا تحكم كبير في مد الإحساس المحض. وبالإضافة إلى ذلك ليس في استطاعة الفنان التحكم في الآلية التي بواسطتها تتحرك هذه الرواسب الغريزية من التجربة التخيلية داخل الشعور. إنه ليس بإمكانه أن يريد لهذه الصور الأولية أن تجيء ولا أن يعيق مجيئها. فهي تعمل سراً عبر الحد الذي يفصل اللاشعور عن الإدراك الشعوري، وحتى حارس الحدود اليقظ المعروف باسم "العقل" يبدو عاجزاً عن التحكم بهذا التغلغل، إذ هناك أوقات أثناء إبداع عمل ما، يجد الفنان عقله فيها خاوياً والإحساس الموضوعي أو المحرض من الخارج معطلاً بأكمله. في مثل هذا الفراغ يصبح فعل الرسم أو التشكيل "وفق نموذج معين" نشاطاً لا صياغة للأفكار فيه، يشبه السبات. ولكن في وقت مثل هذا تقوم طبقة الأساس السفلية بعملية الاختراق. ويعمل الشخص تحت التأثير الاجباري لصورة تتطور وتظهر نفسها له ببطء. ثم تكون النتيجة المكتملة كشفاً مفاجئاً بالنسبة للفنان بقدر ما هي بالنسبة لأي شخص آخر (الفن والشعور الإبداعي، ترجمة منير الأصبحي، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٣ ص٥/١ وما بعدها).

هذا اللاوعي الجمعي ليس عشوائياً، كما قد يظن بعضنا. إنه يؤلف نظاماً مشتركاً بين البشر. ومنه ظهر النظام الأدبي الذي يمتلك قوانين صاغتها حديثاً نظرية النقد الأسطوري.

* * *

تأخر ظهور النقد الأسطوري عندنا إلى أواخر السبعينات. كانت الساحة النقدية ملكاً للنظريات الأدبية الحديثة الأخرى من أمثال الماركسية والوجودية

والفرويدية. تحدثنا عن "اللاوعي" منذ الخمسينات حديثاً مفرطاً. إلا أن هذا اللاوعي لم يكن هو اللاوعي الذي تقر به نظرية النقد الأسطوري. وحتى الآن لا يوجد تفسير مقنع لسبب تأخر ظهور النقد الأسطوري ولا لسبب الظهور المتقدم لنظريات أخرى كالماركسية والوجودية والفرويدية. هل تماسنا مع هذه النظريات سبب مقنع؟ ولماذا التماس مع هذه النظريات دون غيرها؟.. هل كانت ظروفنا تستدعي ذلك؟.. إذن ما الذي تغير حتى أهملنا الآن النظرية الوجودية اهمالاً شبه كامل؟ ولماذا -مثلاً- اخترنا فرويد ولم يظهر صوت يونغي واحد؟ هل المعركة القومية هي التي فرضت مثل هذا التوجه؟.. فهل كان ثمة ضير في أن نتعرف على النقد الأسطوري أو كان ثمة "ظروف" تمنع من ظهور هذا التيار؟.. هل كانت الأسطورة تعني لنا تدمير أهدافنا القومية، أو أنها مدخل إلى الميتافيزياء التي كانت مرفوضة كل الرفض في تلك الأيام؟

إن الدراسات التي ظهرت قبل أواخر السبعينات كانت تشير إلى شيء من هذا القبيل. فكتاب "الأسطورة في الشعر المعاصر" (بيروت ١٩٥٩) لاسعد رزوق يرى الأسطورة في الشعر العربي إنها نتيجة استقبال قصيدة اليوت المشهورة "الأرض اليباب" ويعالج موضوعه على هذا الأساس. فكما أن قصيدة اليوت ترثي حضارة الغرب المحتضرة المسرعة إلى الموت المحتوم، كذلك نجد الشعر العربي الحديث ينحو هذا المنحى، فهو ليس أكثر من صدى الشاعر الانكليزي الأميركي اليوت. والفرق بين الشعراء العرب واليوت هو أنهم عمدوا إلى الرموز الشرقية للأسطورة، وابتعثوا آلهة شرقية لم ترد عند اليوت.

الدراسة الثانية التي ظهرت هي "مضمون الأسطورة في الفكر العربي" (بيرت ١٩٧٣) لخليل أحمد خليل. وهي لا تعتبر دراسة أدبية بقدر ما تعتبر تشخصياً لاتجاه الفكر العربي نحو الميتافيزياء. ولذلك يفسر تخلفنا في كل شيء بالفكر الأسطوري، فحيثما كان التخلف تكون وراءه الأسطورة، أو بالأصح الفكر الأسطوري الموجه لتصرفاتنا. ولهذا يربط بين الفكر الأسطوري وبين العبودية الاجتماعية، بينه وبين الاستلاط السياسي وقيام الأنظمة القهرية، وما شابه ذلك من أنواع الإعاقات لظهور الفكر العلمي الاجتماعي.

وفكرة خليل هذه ضعيفة على الرغم من نبل مقصدها واستهدافها التقدمي الإنساني وصدق صاحبها في دعوته إلى الخلاص من التخلف الذي يخيفه ويتوجس من أنه سيستمر مدة ليست بالقصيرة.. إلى أن نصفي حساباتنا مع الفكر الأسطوري.

وضعف هذه الفكرة يثبته التاريخ، فأعظم ديمقراطية عرفها العالم ظهرت في أعظم دولة يسودها الفكر الأسطوري وهي الدولة الاثينية التي كانت تربي أبناءها على الفن والأدبي والموسيقى وكلها فنون منحدرة من الأسطورة، أي من الفكر الأسطوري. والتقدم الذي حققته هذه الدولة هو الذي يعتبر اليوم التراث الإنساني الأمثل في السياسة والحكم والأدب. فحتى الآن لم نمارس سوى جزء بسيط من الديمقراطية الأثينية، فنحن ننتخب ولا نقترع. والاقتراع هو وسيلة ديمقراطية لمنع الأغنياء من استغلال اللعبة الديمقراطية، فالناجحون، في الانتخابات، ويكون عددهم أكثر من العدد المطلوب في المجلس حتماً، يخضعون لعملية اقتراع، أي ضرب القرعة حيث يكون النجاح عن طريق المصادفة المحضة، فالناجح في الاقتراع هو الذي يدخل المجلس وليس الناجح في الانتخاب، لأنه قد يكون غنياً كبيراً يشتري الأصوات. أما القرعة فكانت تجري في الساحة العامة، وأمام جميع الاثينيين، ويقال أن الأولاد الصغار كانوا يحضرون الاقتراع كي يترسخ فيهم حس الديمقراطية، فلا يقصرونها، إذا ما كبروا على الانتخاب الذي يأتي بالأغنياء والمنافقين أكثر مما يأتي بالرجال الصادقين. وقد حكمت هذه الديمقراطية بالموت على شخص كسقراط "العلمي" الذي أيد الدكتاتوريين الذين استلموا زمام السلطة فترة من الزمن، والذي كان يرفض الأسطورة أو التفكير الأسطوري، وحملته مسؤولية كل هذا التخلف. فنظمنا السياسية والرياضية والأدبية.. هي من التراث الاثيني الذي كان يعتمد التفكير الأسطوري.

الدراسات التي تدخل في صلب النقد الأسطوري تأخرت حتى أواخر السبعينات ومن هذه الدراسات نشير إلى:

١-أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث (بيروت ١٩٧٨) لريتا عوض التي اكتفت بتلمس جانب الموت والانبعاث في الشعر العربي. وهو جانب هام من دون شك، لكن الباحثة تصيب إذ تدخل إلى الصور الكبرى التي يلعبها الخضر أو العذراء أو ما شابه ذلك من الأنماط الأولية: أب- أم- ابن .. الخ وبذلك تكون قد أسهمت في تقديم جانب هام من جوانب النقد الأسطوري. إنه -في اعتبارها- أهم جوانب النقد الأسطوري، أو بالأحرى، إنه الجانب المحوري.

وقد أتبعت هذا الكتاب بكتاب آخر ظهر بعد سنوات وهو "أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير" (بيروت ١٩٧٩)

٢-الرؤيا في شعر البياتي (دمشق ١٩٨٦) لمحي الدين صبحي. وفي هذه الدراسة تبرز ناحية أخرى من النقد الأسطوري يعتبرها الباحث هامة جداً وهي "القناع" أو ما يسميه يونغ "البرسونا" ويرى الباحث أن دراسته تستخدم لأول مرة في النقد العربي" تقنية القناع" ودوره في التعبير عن حلم الجماعة. ويرى أن هذا النموذج البدئي -أو الأولي- للشاعر رفع إلى أعلى درجات الأمْثَلَة تحت أقنعة الحلاج والمعري والخيام ولوركا وأبي فراس وغيفارا.. ثم تماهت الأبطال والعصور لتشكل رؤيا موحدة عن الحضارة العربية الإسلامية، رؤيا تبلغ من الأمثلة والصفاء والعمق أنها تسدّ حاجة الأمة في واقعها المهيض إلى تلك النماذج الحضارية العظمى تطل عليها من وراء الغيب فترعاها.

وفي هذا مؤشر إلى إمكانية قيام "نظرية عربية" في الأدب، وتأكيد على أن الأدب هو نظام عالمي، ليس الآن وحسب، بل منذ آلاف السنين، منذ البدايات الأولى.

٣-الأداء الأسطوري في الشعر العربي المعاصر (مجموعة ميرادية ١٩٩٢) لعلي البطل. وهنا نجد أنفسنا أمام دراسة أشمل، لا تقتصر على التشديد على ناحية أكثر من غيرها. فالباحث يعرض علينا الأداء الأسطوري في شعرنا وكيف انتقل من التعامل مع الرموز الأسطورية إلى التعامل مع منطق الأسطورة. ففي البداية كان الشعراء يستخدمون أسماء أبطال أسطوريين للدلالة على مقصدهم، لكنهم فيما بعد اتقنوا منطق الأسطورة ذاته واستخدموه في أدائهم، فلم يعد الشاعر ينتقي من الأساطير ما يحمل مضمونه المرغوب، بل صار يصوغ بنفسه لغة الأسطرة.

ويؤكد على ملمح دقيق في لغة الشعر وهو التفريق بين "لغة الطقس" و"لغة الحياة" اليومية"، فالشعر يستخدم الاثنين معاً ولكن الحاصل يكون إبداعاً فنياً خاصة إذا كان الشاعر قادراً على التحكم في توظيف اللغة اليومية واختار ما يوحي بمكنون الصورة الشعرية، أو الصور الشعرية التي تستخدم لغة الطقس. وبذلك يكون الشاعر قد قام بالتعديل بالمناسبة ووافق بين الأسطرة وبين الواقع اليومي الذي بسببه يضطر الشعر إلى التجديد والتعديل.

لسنا بصدد تعداد الدراسات التي قدمها النقد الأسطوري، وإلا كان علينا الإشارة إلى كتب علي البطل نفسه من أمثال "الصورة في الشعر العربي" (بيروت ١٩٨١) وكذلك "شبح قايين بين ايديث سيتويل وبدر شاكر السياب"

(بيروت ١٩٨٤) وهو -على ما قاله لي- بصدد متابعة نشاطه النقدي، من أجل مهر النظرية الأدبية الحديثة بالإسهام العربي.

* * *

غرضنا من هذا البحث هو تقديم صورة إجمالية للنقد الأسطوري وتبيان حدوده وموقعه في مرسوم النظرية الأدبية الحديثة، أو بالأحرى النظريات الأدبية الحديثة. وقد بينا سبب قيام النظرية الأدبية الحديثة ومسوغاتها وعرضنا للتيارات المختلفة لهذه النظرية من شكلانية وبنيوية وماركسية.. الخ وقارنا بين النظرية الأدبية الحديثة والنظرية الأدبية القديمة قبل عرض أهم جوانب النقد الأسطوري.

وقد فسرنا سبب تأخر ظهور النظرية الأدبية الحديثة حتى بداية القرن العشرين. وهو اجتهاد أرجو أن نكون مصيبين فيه، فنحن لم نعتبر الانطباعية والرومانسية والطبيعية وبقية النظريات الأدبية في القرن التاسع عشر من ضمن "النظرية الأدبية الحديثة" وقدمنا الأسباب التالية، التي سبق أن عرضناها في كتبنا السابقة، وعلى الأخص كتاب "الحداثة عبر التاريخ":

١-*النظرية الأدبية القديمة تمثل الحداثة الزراعية وهي الحداثة الأولى التي صاغها اليونان بالنيابة عن العالم صياغة رائعة. وظلت هذه الحداثة تفعل فعلها حتى حلت العصور الوسطى فأبطلت الكنيسة الغربية فعل الحداثة الذي استمر ببطء شديد طيلة هذه العصور ولم يكن له أي اسهام يذكر.*

٢-*النظرية الأدبية الحديثة تمثل الحداثة الصناعية أو الحداثة الثانية. وقدرنا أن هذه الحداثة بلغت أوجها في الربع الأول من القرن العشرين.*

٣-*ألمحنا إلى احتمال قيام نظرية أدبية جديدة، بعد أن تتحقق الحداثة الثالثة، وهي الحداثة التكنولوجية الدقيقة وما نلاحظه من ثورة إعلامية ومن تقدم مذهل في هندسة الوراثة. وأشرنا إلى البدايات الأولى لهذه النظرية التي ترافق الحداثة الثالثة.*

* * *

تبقى مشكلة المصطلحات التي يستخدمها النقد الأسطوري من أمثال السوما والاسكيا والظل والقناع والانبساطي والانطوائي والين واليانغ أو الانيما والانيموس والبارادغما والفارماكوس.. وغير ذلك من المصطلحات الكثيرة جداً. فقد حاولت الاقتصار على الأهم منها، مما اعتقدت أنه يخدم الغرض الذي من أجله كتبنا هذا البحث.

كان في مقدورنا الاستفادة من الجهد الكبير الذي بذله الباحث المصري المتخصص محمد حمدي إبراهيم في كتابه "دراسة في نظرية الدراما الإغريقية "وهي دراسة متأنية ودقيقة لجانب كبير مما يفيدنا في بحثنا، فقد قدم ترجمة لكثير من المصطلحات اليونانية، إلا أننا لم نرغب في توسيع دائرة المصطلحات حتى لا يكون البحث متسيباً، أو عرضا للمصطلحات، ولكن الشيء الذي نرغب إلى القارئ أن ينتبه إليه هو أننا عندما نقول تراجيدياً وكوميدياً، فإننا لا نقصد الدراما أو المسرح. إننا نقصد نوعين أدبيين كبيرين يندرج تحتهما الشعر والقصة والرواية والمسرحية وبقية الأنواع الأدبية، فالمنظور هنا هو منظور طقسي، كما سوف يرى القارئ.. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الرومانس أو السخرية والهجاء.

ومع أن رواية "يوليسيس" لجيمس جويس تعتبر من أشهر روايات القرن العشرين، ومن أصدقها نمذجة للنقد الأسطوري، فإننا لم نقف عندها طويلاً في شرحنا لنظرية الانزياح، لأن مؤلفها كتبها عن سابق تصور وتصميم، إذ كان الرجل صديقاً حميماً ليونغ، وكان من أشد أنصاره حماسة. وقد خصه يونغ بدراسة تعتبر فريدة من نوعها. وقد عرجنا عليها تعريجاً حتى لا يقال أن الباحث يؤيد البرهان بالدعوى ذاتها، وكان لنا في غيرها مندوحة واسعة.

ليس لنا من وراء بحثنا أي غرض للمفاضلة، بل إن ما نصبو إليه هو التعرف على "النظام الأدبي" الذي تؤكد عليه النظرية الأدبية الحديثة. والمهمة الأولى لكل نقد هي الوصول إلى "نظام" الظاهرة التي يتعامل معها، ومدى قدرة هذا النظام على تحدي المتغيرات إما باستيعابها ضمن هيكله أو بإفساح المجال أمامها لترسم معالمها ضمن هذا الهيكل، أو يعدل من بعض أجنحة هيكله ليتكيف مع هذه المتغيرات وقد وضع النقد الأسطوري نظريته في الانزياح والتعديل، ليكون أفقاً مفتوحاً أمام كل الانتاج الأدبي الحديث، مع تأكيده الشديد على الأنماط الأولية التي صاغتها البشرية عبر مسيرتها، والتي تعتبر راسخة جداً ووطيدة جداً.

□□□

يونغ وصخب التطور

يعتبر الإغريق أول شعب هندس الأدب. وإذا قورن أدبهم ببقية آداب شعوب البحر الأبيض المتوسط يمكن اعتباره أدباً يمثل الحداثة الأولى، أو حداثة المرحلة الزراعية، مع أن الإغريق لم يكونوا متطورين في الزراعة ولا في الصناعة.. كانوا شغوفين بالفن والأدب والرياضة والموسيقى.. وحتى الآن ما تزال حداثتهم تفعل فعلها في أدب هذه الأيام(١).

كان الإغريق يؤمنون بالسمو والتفوق، ولكن ليس في النواحي المادية بمقدار ما هو في النواحي الإنسانية الرفيعة التي تغني جوهر الإنسان ولا تقف عند العرض. وقد اهتموا بالعمق الإنساني الذي لا يمكن تربيته إلا بالجماليات. كانوا يشعرون بالوحوش الهاجعة في النفس البشرية. القضاء عليها مستحيل. وحتى تبقى هاجعة لا بد من الاهتمام بالسمو لتمكين الإنسان من السيطرة عليها وترويضها، أو لابقائها هاجعة على أقل تقدير وقد نشدوا هذا السمو في الأدب والفن والفكر.

ومن هنا برز تباين مذهل بين البناء الفوقي والبناء التحتي عندهم. وهذا ما يطلق عليه اسم /المعجزة اليونانية/ التي كثرت تفاسيرها بعدد المفكرين والدراسين.

إذن هناك انخلاع أو ما يشبه الانخلاع للآثار الفنية والأدبية عن ظروفها المادية. لكن ماركس يرى أن الظروف المادية أقوى فيتساءل: هل ينسجم اخيلوس مع البارود والرصاص، أو بكلمة موجزة هل تنسجم الالياذة مع الصحافة أو مع آلة الطباعة؟ ألا تختفي الأغنية والقصيدة الملحمية وربة الشعر بالضرورة أمام مسطرة عامل الطباعة؟ أفلا تتلاشى الشروط الضرورية للشعر الملحمي؟

(٢).معنى ذلك أن ظاهرة الانخلاع عابرة وليست مستديمة فالمعول أخيراً

هو الشروط المادية. وقد كان في هذه النقطة متساوقاً مع داروين في التفاعل الحاصل بين البيئة ومن فيها بحيث تفرض شروطها حتى على البناء الفوقي مهما كان منخلعاً عن ظرفه. إن التطور لا يرحم وسوف يغير كل شيء.

لقد أحدثت الداروينية ثورة حقيقية في عالم الفكر، مع أن داروين لم يتطرق إلى التميز بين البنية التحتية والبنية الفوقية على النحو الذي سيسير فيه ماركس والماركسية فيما بعد، وقد اقتصر على التطور البيولوجي فقط.

لكن الفكر عندما يلتقط حقيقة من الحقائق أو أطروحة من الأطروحات فإنه يعمل فيها تشريحاً وتفكيكاً إلى ما لا نهاية. فهل التطور مقتصر على البيولوجيا؟ هل أفكارنا تتطور بتطور البيولوجيا؟ أم أن الأفكار نفسها عامل من العوامل المؤثرة في التطور؟ ألا يحق أن نفرض مع لامارك أن الصفات المعنوية المكتسبة تورث كالصفات العضوية؟ وإذا كان الفكر يتطور فإلى أي مدى يمكن أن يتطور بغض النظر عن الشروط البيولوجية والبيئية؟ وما مكانة الفكر والنشاط الجمالي في وسط العوامل الكثيرة والمتفاعلة؟

لقد قدم تطوريو القرن التاسع عشر تفسيرات كثيرة يتقارب بعضها من بعض وأحياناً تتباين بل تتناقض. إن التطور الذي يوهم المرء أن تطبيقه في مجال المجتمع والنشاط الجمالي سهل وواضح هو من أشد الممارسات صعوبة. فحتى دراسات هربرت سبنسر في الأداب والفنون التي تعكس الداروينية أكثر من غيرها لانتقادات قاسية(٣). فهو يرى أنها تتطور من الأدني إلى الأعلى ومن البساطة إلىالتعقيد شأنها في ذلك شأن الحياة نفسها. وهذه نتيجة خلافية جداً، فهناك من يرى أن الفنون تنحدر ولا تتطور من الأدني إلى الأعلى.

طرحت أسئلة كثيرة على نظرية التطور المطبقة على المجتمع والجماليات. فهل التطور هادف وما غايته؟ وهل التقدم حتمي؟ وإلى متى يظل التقدم "يتقدم"؟ ولماذا هناك الآن شعوب أو بقايا شعوب بدائية انسجمت مع بيئتها فلم تهطل عليها شآبيب التطور؟ وهل تطور المادة هو تطور المفاهيم الجمالية؟

حتى الآن ما تزال التطورية تستغل في كثير من الميادين، حتى في ميدان السياسة فقد استغل فرنسيس فوكوياما نقطة في نظرية هيغل عن التاريخ وبنى عليها سياسة عالمية. فقد رأى أن التاريخ سوف يصل إلى نهايته عندما تدخل البشرية عصر الليبرالية حسب المفهوم الهيغلي(٤) وفي هذه المرحلة لا تعود الروح المطلق في تناقض مع العالم الموضوعي إذ تتم السيطرة على الضرورات(٥)

وإلى جانب ذلك نجد نظريات عدة لا تنصاع لنظريات التطور في القرن التاسع عشر من أمثال نظرية العود الأبدي(٦) والإنسان الساعي إلى التفوق على ذاته(٧) الإنسان معبر وليس هدفاً وسبيل وافق غروب في تكرار متوال وحركة لولبية صاعدة(٨). ومسألة المقدس الذي قد يحوله التطور إلى مدنس(٩) لا تجد من يؤيدها في الأدب والفن. فلا نظن أن مسرحية /في انتظار غودوت/ لبيكت اسقطت القدسية عن مسرحية /بروميثوس/ لاسخيلوس مثلاً "ليس هذا وحسب بل إن بعض أفكار القرن الثامن عشر خضعت للنقد كفكرة التقدم(١٠).

حتى في القرن التاسع عشر نسمع أصواتاً تعامل الأدب بخصوصية بعيدة عن صخب التطور. فجان ماري جويو رأى أن الأدب أبعد من أن يخضع لتلك العوامل التطورية التي أراد أصحابها أن تكون شاملة لكل الظواهرة الطبيعية والاجتماعية والروحية. وجويو لا يرى أن التطور سيعصف بالتقليد الأدبي بل يغنيه من غير أن يغيّره أو يغيّر شيئاً من طبيعته. فالشعراء هم أنفسهم وهم نحن وهم المستقبل. وهم يعبرون عما لا يزول في الإنسان، عما هو باق وإن زالت الصور الواهية التي ينحبس فيها العقل المجرد(١١).

هلل نيتشه لهذه المحاولة وحياها ورأى فيها صوتاً ينفرد عن صخب التطور وديماغوجيته. إلا أن جويو لم يعمل على إقامة نظرية أدبية متكاملة، فاكتفى بالدفاع عن الشعر والأدب والفن وإظهار أن العلم لا يتعارض مع الفن بل يزيده رونقاً ويغنيه مضموناً. ويبدو أن العاملين في حقل الإبداع لم يسهموا كثيراً في تقديم نظرية أدبية على غرار ما فعل ارستوفانز في مسرحية /الضفادع/. إنه لشيء ملفت للنظر أن تكون النظريات الأدبية الحديثة من تأثير الفلاسفة وعلماء النفس واللغويين والنقاد والانتروبولوجيين أكثر من تأثير الشعراء والأدباء والفنانين. والنظريات الأدبية الحديثة هي:

١-*الماركسية*.

٢-*الشكلانية*.

٣-*الوجودية*

٤-*البنيوية وما بعد البنيوية*..

٥-*الفرويدية*

٦-*النقد الأسطوري وهي التي بنيت على نظرية كارل غوستاف يونغ في علم النفس التحليلي*.

والملاحظ على هذه النظريات الأدبية أنها بعيدة عن الخضوع لصخب التطور الذي خضعت له النظريات الأدبية السابقة، فقد تأثرت الطبيعية بالتطور العلمي وتأثرت الواقعية بالعلوم الاجتماعية والسياسية وكانت الرومانسية ردة فعل على التطورات العاصفة التي أصابت المدن إثر الثورة الصناعية.. وهكذا. ويمكن القول إن النظريات الأدبية الحديثة تعتمد على الثوابت أكثر مما تعتمد على التطورات والظروف الطارئة -إنها تمنح هامشاً للتطورات ولكنها لا تنساق مع صخب النظريات التطورية انسياقاً متسيباً. أو ربما كانت رداً على هذا الصخب وتمسكاً بما هو ثابت في النوازع الإنسانية المشتركة.

لعبت نظريات يونغ دوراً أخذ يتعاظم منذ الثلاثينات في هذا القرن. وعرض هذه النظريات: يحتاج إلى كتاب إن لم يكن إلى كتب، وعلى الأخص غب الدخول في ميكانيزما العمليات النفسية. ولذا من الأفضل تقصي تجليات اليونغية لدى أبرز النقاد الأسطوريين. وهذه التجليات لا تقدم طبعاً الصورة الكاملة لليونغية، إلا أنها تقدم لوحة مقبولة للوجه النقدي الأدبي والدراسات التحليلية للنصوص الأدبية. فيونغ لم يكتب دراسات أدبية كثيرة. هناك دراستان موسعتان عن علمين أدبيين: الأولى عن غوته والثانية عن جويس. الأول لم يكن معاصراً له والثاني كان من أخلص تلاميذه، استوعب نظريته وكتب ملحمته /أوليس/ دافعاً بأبطال الأوديسة في مواجهة العصر الحديث، فكانت من أعظم الروايات الراصدة لتحولات الأنماط الأولية وتغير تصرفاتها تجاه المستحدثات، مع ثبات الراسب النفسي.

إن نظرة يونغ إلى الإنسان هي نظرة كلانية واسعة، كان يحرص عليها باستمرار لدى تحليله أي ظاهرة إنسانية. والتحليل في الدراسات الإنسانية مشكلة محرجة، فأنت مضطر إلى اجتزاء ما هو بنية متماسكة مع الكلي أو الكوني. يكفي أن نقدم مثالاً واحداً لتحليل يونغ عن النمط الأنثوي الأولي لنتبين مدى التواشجات المتداخلة – فقد بدأ بتحليل هذا النمط راصداً اجتماع اليونغ واليانغ، المذكر والمؤنث وكيف أن النمط البدئي الأنثوي كان ثنائي الجنسية في البداية، وكم تجر هذه التواشجات من تفرعات وشروحات طويلة لمعرفة الحركة الكلانية وليس فقط نشاط النمط الأولي. لقد انتهى من دراسته إلى الصور البدئية التالية:

١-*الليل، اللاوعي، التلقي..*

٢-*البحر، الماء، النهر، الينبوع، البركة، البحيرة..*

٣-*التراب، الجبل، الصخرة، الهضبة..*

٤-الغابة، الوادي، الأكمة، الشجرة..

٥-الكهف، العالم السفلي، وكل ما يتعلق بالأعماق...

٦-التنين، الموت، العنكبوت..

٧-الساحرة والجنية والعذراء الطاهرة المقدسة والجنية التي غدت أميرة..

٨-المنزل والصندوق والقدر والسلة والأوعية.

٩-البقرة والبطة ومعظم الحيوانات التي تدل على الأنوثة والعطاء والنزوع الأنثوي.

١٠-الوردة والزنبقة والفواكه والثمار..

١١-الأم السفلية..

١٢-الجدة.

١٣-الأم الخاصة

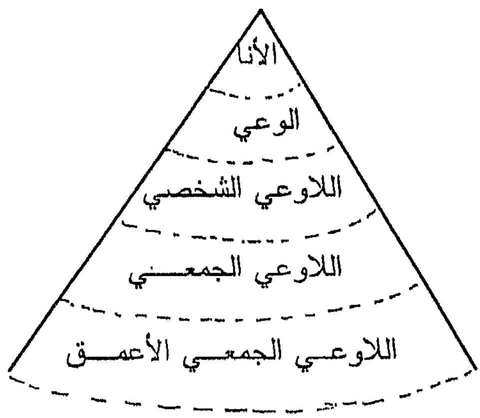
ولو رحنا نرسم لوحة لتأثيرات شجرة القرابة والتأثيرات المتبادلة لاحتجنا إلى جداول كثيرة جداً وطويلة جداً للأخ والأخت والأب والأم والجد والأنساق الأخرى للقرابة وأنماط الصلة التي تنطبع في النفس. ولو عرضنا تحليله الأخاذ للرمز الصيني تايشيتو لثنائية النور والظلمة -المذكر والمؤنث- في تضافره الكلي لاقتضى شرح العلاقات المتداخلة والمعقدة بين الإحساس والشعور والحدس والتفكير ناهيك عن أعماق اللا شعور الفعال واللاشعور القابع في العتمة. إن كاتدرائية ضخمة جداً وكثيرة المقصورات المتداخلة، فيها يترابط الفردي بالاجتماعي والذاتي بالموضوعي والشعور باللاشعور، والأنوثة بالذكورة، والأسطورة بالتفكير والصور والمحلي بالكوني والحاضر بالماضي والزمني بالتزامني..

إن ابتعاد يونغ عن صخب النظريات التطورية دفعه إلى متابعة استمرارية وحدة الشعور البشري على تنوعه وتباينه في مواجهاته الظواهر الكونية، وارتباطه بالبنية العميقة للنفس الإنسانية. وهذه الوحدة في العمق الإنساني لا تتجلى دائماً بآثار أدبية وفنية ودينية واحدة من حيث المظهر. إنها متنوعة ولكنها مرتبطة في العمق بوحدة أسرة. إن دراسة يونغ للماندالات منذ أقدم الأزمنة وحتى هذه العصور بينت هذه الوحدة. إن وضع المسيح في وسط الماندالا بدلاً من بوذا هو تنوع لا شك، لكنه تنوع تجليات الوحدة إن صح التعبير. إن البؤرة الكونية واحدة والأنساق المحيطة القريبة والبعيدة تكاد تكون واحدة من حيث الدلالة.

إن كل ما في نظرية يونغ يشجع على قيام نظرية أدبية حديثة. إن النظرية الأدبية لا تستطيع أن تربط نفسها بالتطورات العابرة التي تفرزها هذه المرحلة أو تلك. إن كل نظرية، أدبية كانت أو غير أدبية، تسعى إلى الشمولية والوحدة والاستمرارية، وهذا ما يتوافر في النظرة اليونغية، يضاف إلى ذلك اهتمامه الكبير بالروح، وهو شيء كاد ينفرد به بين الفلاسفة وعلماء النفس.

وعلى هذا فإن اليونغية لا تولي ظاهرة انخلاع الأثار الفنية عن زمنها كبير اهتمام، فالماندالا بغض النظر عن تجلياتها الفنية العديدة، ما تزال تعيش في أعماقنا. إنها ترتيب كوني يتركز حول بؤرة. وهذا أسّ حميم في التفكير البشري. وقد يكف البشر عن صنع أو رسم الماندالا، ومع ذلك تعيش في التصورات والأعماق النفسية. فظاهرة الانخلاع هي ظاهرة خارجية تتحكم فيها ظروف طارئة، وتظل مسيرة الإنسان مرتبطة بالثوابت العميقة كما يرى يونغ.

هل انكشفت النفس الإنسانية بكامل دقائقها وعملياتها ما دامت تتميز بهذا الثبات أو الوحدة المشتركة بين البشر؟ إن المخروط التالي يبين كيف أن هناك قسماً كبيراً وربما كان الأكبر من كل الأقسام معاً، لا نستطيع جرّه أو دفعه إلى الوعي، أو بالأحرى لانستطيع أن نرصده في الوعي.



إن هذا القاع السحيق مستعص على الرصد.

إن النقد الأسطوري المنبثق من نظرية يونغ لم يقتصر على الانماط الأولية كما يذهب بعض الدارسين. فبعض النقاد- كما سوف نرى- استقصى دور الأسطورة والطقوس وكيف جرى الانسجام بين الحياة اليومية ودورة الطبيعية كما أن هناك من تابع المصطلحات اليونغية في الآثار الشعرية مثل الظل والقناع

والعصاب والرمز.. لكن الحقيقة أن الأنماط الأولية ظلت تحتل المكانة الأولى في النقدالأسطوري.

وقد أثبت النقد الأسطوري أن ثمة هامشاً كبيراً للتجديد، كما أن هناك فسحة واسعة للتفرد، فإذا كان النول واحداً فإن النسيج متنوع تنوعاً غنياً جداً.

لقد اخترنا أعلاماً من النقد الأسطوري نأوا عن صخب النظريات التطورية. منهم من التزم التزاماً شديداً بنظريات يونغ مثل بود مودكين، ومنهم من استفاد أكثر من الدراسات الانتروبولوجية فأضاف الكثير ومنح نفسه حرية التطواف في ميادين جديدة مثل نورثروب فراى الذي تشدد في مسألة وحدة النفس البشرية مما جعله يزيل كل الحواجز بين الأنواع الأدبية، حتى جعل الأدب يمتد من لغة ملتون الفخمة حتى حديث الناس العادي في الشارع، وجعل ما قبل الأدب والأدب شيئاً واحداً وكذلك السينما والرسم والموسيقى...

إن ما يهمنا هو تقصي اليونغية في النقد الأسطوري. أما تلك المنمنمات النفيسية وكذلك سبر الأعماق والعمليات العلاجية.. فإنها تهم المختصين بعلم النفس أكثر مما تهم النقاد والأدباء الذين كالنحلة امتصوا من النظرية الرحيق المناسب لأقراص شهدهم.

□□□

النظرية الأدبية: تحديدها وموقعها

قبل أي محاورة مع أصحاب النظريات الأدبية في القرن العشرين، لا بد من تحديد مصطلح "النظرية الأدبية"، الذي يبدو للوهلة الأولى أنه جديد كل الجدة، مع أن المفكرين منذ أرسطو لم ينقطعوا عن التفكير في هذا المصطلح، وقد بذلوا وسعهم لتحديده، وإن كانوا يعتبرون النظر فيه على أنه "فلسفة" كعادتهم في كل شيء.

مفكرو العصر الوسيط لم ينتبهوا كثيراً إلى أهمية النظرية الأدبية إذ كان لديهم ما يشغلهم من الأمور اللاهوتية والكنسية وتراتبية الطاعة الأخلاقية.

أما مفكرو عصر النهضة فقد أحيوا ما كان قديماً، كرد فعل على التوجه الذي كان الفكر الديني المتشدد منجرفاً فيه. لقد كان الفكر اليوناني أشبه بلمسة ذهبية انعشت الفكر الأوروبي برمته.

وجاءت الداروينية والأيديولوجيات التطورية كرد فعل على الفكر النهضوي. ومن هذه الأيديولوجيات استفاد الأدباء ورأوا أنه لا بد من توطيد "نظرية"، فكما أن هناك نظرية في الروح المطلق أو الاقتصاد أو المراحل الثلاث التي تنتهي بالمرحلة الوضعية، فلماذا لا يسعى هؤلاء الأدباء إلى إيجاد نظرية أدبية صرفه؟

لكن هذه النظريات لم تكن نظريات تحليلية على نحو ما سنشهده في النظرية الشكلانية أو البنيوية.. الخ فالرومانسية حاولت أن تأتي بنظرية مضادة لنظرية الكلاسية الجديدة. كما حاولت الانطباعية أن تأتي بنظرية تنطلق من مواجهة الفرد للأثر الأدبي مواجهة صادقة، وحاول تين، بكل اندفاع وحماسة بالغة، أن يأتي بنظرية شبيهة بالنظرية الوضعية لكونت، أو بالأحرى حاول تطبيق الوضعية في الأدب، كما حاول سبنسر تطبيق الداروينية الاجتماعية على الأدب. إن تين ربط الأثر الأدبي بالعصر والعرق والبيئة.. وباختصار كان ثمة

سعي لقوننة الأدب على غرار العلوم، كعلم الثروة والاقتصاد وعلم الطبيعة وعلم الاجتماع وعلم الوراثة وعلم السكان.. الخ.. إنه علم في علم سعيا وراء المستقر الذي يستوعب المتغيرات من غير أن يتغير أو يخرج عن ماهيته.

والملاحظ أن التفكير الأدبي النظري في كل عصر كان أشبه بردة فعل على ما هو سائد. فالرومانسية والانطباعية والتعبيرية تعلي من دور الفرد كرد على الكلاسية التي كانت تركز على "موضوعية" الكتابة أي على الكتابة وفق الأصول، وفق التقليد الأدبي، وليس وفق الأهواء الفردية التي قد تكون عابرة لا رسوخ فيها. فالانتقال من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين في التفكير الأدبي هو الانتقال من موهبة الفرد إلى موهبة التقليد، فكأن في ذلك عودة إلى شيء من التفكير النظري للكلاسية الجديدة، والروح الفردية التي كانت تتبدى في نظريات القرن التاسع عشر الأدبية، لم يعد لها مكان في نظريات القرن العشرين الأدبية، حتى بلغ الأمر برولان باوت أن أعلن موت المؤلف(١٢) أي أنه نسف كل أسس النظرية الأدبية، أو النظريات الأدبية التي برزت في القرن التاسع عشر. فمثلاً ليس لنظرية تين أو النظرية الرومانسية أو الانطباعية أي أهمية في المداميك التي شيدها بارت. فبروز النص هو موت المؤلف وخارج عن وجوده. وكل دراسة تهتم بالمؤلف أو عصره أو عرقه.. هي دراسة نافلة.

إن من أطلق على القرن العشرين "عصر التحليل" كان يدرك اتجاه هذا القرن نحو "النواة" العميقة لكل مادة. وقد بلغ الأمر بالنظرية اللسانية حد الإدعاء أنها أساس جميع العلوم بلا استثناء(١٣). وهكذا نجد أن النظرية الأدبية في القرن العشرين باتت متبوعة ولم تعد تابعة كما في القرن التاسع عشر. صارت العلوم (من انتروبولوجية ونفسية وفلسفية) تتأثر بها بل تحتذيها أيضاً. لم تعد النظرية الأدبية الحديثة "انعكاساً" لحالة المجتمع والعلوم والنظريات الأخرى تتغير بتغيرها وتتقدم بتقدمها، لقد صارت ملكة ولم تعد وصيفة. لم تعد بنية "فوقية" بل صارت بنية "تحتية". إلا أن هذه البنية عنيدة، فكأنها لا تنتج بل يعاد انتاجها. إنها تزامنية. وهي كبنية تنتج معاني محتملة بصورة دائمة(١٤).

تبدو هذه اللوحة كأنها معارضة كل المعارضة لما كانت عليه في القرن التاسع عشر. إلا أن بعض أيديولوجيات القرن السابق قد أسهمت، في دفع المفكرين إلى البحث عن "النظام" أو القانون أو البنية أو النظام اللغوي أو النسق كالوضعية والماركسية. وظهور مثل هذا النظام الآسر هو انتصار على الإنسان وليس انتصاراً له. فقد سعى القرن التاسع عشر إلى تسويد الإنسان على النظام

بينما اتجه فكر القرن العشرين أكثر إلى تسويد النظام على الإنسان. وهذا يذكرنا بوجهة النظر السوفسطائية في أن الإنسان ليس سوى نتاج لمجموعة من الأنظمة(١٥) وكل الأنظمة التي يحاول الإنسان خلقها بعيداً عن "النظام" الطبيعي سوف تنهار وتبقى بنية النظام الثابت. فالإنسان يزول ويبقى النظام.

يمكن القول إن النظرية الأدبية الحديثة هي بنت هذا الفكر التحليلي الموغل في العمق للوصول إلى الثابت الوطيد. ومع ذلك لم تكن الجهود السابقة، منذ أيام اليونان، تصب بعيداً عن منزع هذا الفكر. بل يمكن القول إن النظرية الأدبية الحديثة، في رأينا، هي ذاتها النظرية الأدبية القديمة، ومسائلها هي ذاتها المسائل التي كانت تشغل بال القدماء. وفي كثير من الأحايين ينطلق رواد النظرية الحديثة من طرح المسائل القديمة، سواء اختلفوا أو اتفقوا معها، فكأن النظرية الحديثة هي تأسيس على التأسيس. فكأن هناك تراكمات أنظمة مفتعلة لحقت بالأنظمة الأساسية من جراء العصور الوسطى، وكأن من واجب الفكر الحديث العودة إلى الأساس بإزالة التراكمات.

إن أسئلة الحداثة نجدها في معظمها لدى القدماء. أما الإجابات فيمكن التأكيد أنها اليوم إجابات معمقة أكثر مما نجدها قديماً، وإن كان بعضهم يرى في بعض الإجابات القديمة ما عجزت النظرية الأدبية الحديثة عن تجاوزه. بل يذهبون أكثر من ذلك أحياناً فيرون أن ما طرح يعاد طرحه من دون إجابات إضافية تذكر. فقد وضع أرسطو أساساً للتراجيديا وهو الهامارتيا وجعل لها وظيفة هي إثارة الشفقة والخوف. فهل استطاع النقد الأدبي الحديث أن يغير أو أن يضيف شيئاً على ما قاله أرسطو في هذا المجال.؟

إن القسم المتعلق بالكوميديا في كتاب "الشعر" مفقود" والأرجح أن يكون أرسطو قد وضع أساساً للكوميديا، على غرار فعل بالتراجيديا. وحتى الآن لم يستطع النقد الأدبي الحديث أن يحرز الأساس المفقود ولا أن يضع أساساً لفن الكوميديا. بمعنى آخر أن النظرية الأدبية الحديثة لم تستطع تجاوز أرسطو من جهة، ولم تستطع أن تعوض القسم المفقود من كتابه من جهة ثانية. فإذا كانت الهامارتيا وما تثيره من الخوف والشفقة هي ما تقوم عليه التراجيديا فعلى أي شيء تقوم الكوميديا؟ هل نأتي بما يناقض الهامارتيا والخوف والشفقة حتى نحصل على الأساس الذي تقوم عليه الكوميديا؟ إننا حتى الآن لم نقدم إجابة، ولم نكتشف الإجابة المفقودة التي قدمها أرسطو(١٦). أليس في هذا سخرية مريرة لنا نحن الذين نزهو ونتفاخر بأننا وضعنا أسس نظرية أدبية حديثة؟

إننا لم نفلح في تغيير أسس التراجيديا أو نقضها أو الإضافة عليها. كما أننا لم نفلح في وضع أسس للكوميديا التي ضاعت أسسها لسبب بسيط جداً وهو أن القسم الذي يعرضها في كتاب أرسطو قد ضاع. وإننا لنهزأ من أنفسنا عندما يصف العلم الحديث التحولات الجيولوجية قبل ملايين السنين، في الوقت الذي لا نستطيع فيه تقدير الكلام المفقود من كتاب أرسطو، وندعي أننا قدمنا نظرية تتفوق على ما قدمه القدماء.

ومع ذلك فإن طرح "نظرية أدبية حديثة" يظل ضرورة مشروعة. فنحن منذ نهاية القرن الماضي وبداية القرن العشرين قد دخلنا عصر "الحداثة الصناعية"(١٧) فلا بد أن نعيد طرح أسئلة "الحداثة الزراعية" التي صاغها اليونان بجهبذية عقلانية فذة، لا لتقديم إجابات هدفها إثبات موجوديتنا أمام العملقة اليونانية، ولا بقصد مخالفة الإجابات التي قدمتها الحداثة الأولى أي الحداثة الزراعية، وإنما بهدف إغناء الإجابات بعد الاكتشافات المذهلة في شتى ميادين العلم والمعرفة، بعد أن تبين لنا مدى التصاق الضرورة بالمصادفة والنظام بالفوضى، والحقيقة بالخيال والقانون بالحرية.. بعد أن كشف تحليل القرن العشرين عن الحياة داخل الذرة والنواة والخلية، بعد أن تبين لنا أن الواقع أعقد حتى من الوهم والخيال، وأن الحلم هو شيفرة الحياة الواقعية.. بعد أن طرحت هندسة الوراثة مشكلات جديدة كل الجدة في السلوك والمجتمع والتفكير والأخلاق.. فنحن نعيش الحداثة الثانية بكل أبعادها وطفقنا نودع هذه الحداثة إلى حداثة ثالثة هي حداثة التكنولوجيا الدقيقة، حداثة ثورة المعلومات التي نظن أنها بدأت منذ ربع قرن وأنها ستعيد من جديد، وفي مدى قريب، الأسئلة التي نطرحها اليوم، بعد أن صار العالم قادراً على لجم أي عصور وسطى توقف مسيرة الحداثة، وليس كما جرى مع الحداثة الأولى التي أوقفتها العصور الوسطى المسيحية الغربية. إننا نرجح أن عصورا وسطى لن تجتاح العالم وتوقف مسيرة الحداثة، وتمنع الانتقال إلى الحداثة الثالثة. ربما تسود هذه العصور، لأمد قصير، هنا وهناك، وفي منطقة محصورة.. ولكن مهما كان الأمر فإن هذه العصور، حتى في حال امتداد رقعتها، لن تقف في طريق الانتقال إلى الحداثة الثالثة، التي سوف تعيد طرح الأسئلة وتقديم الاجابات. وفي الحداثة الثالثة سوف يقيم الأدب مؤسسته العالمية ولا يعود ثمة ذلك التباين في النظرية الأدبية الذي كنا نجده بين النقاد اليونان والنقاد العرب مثلاً، ولا ذلك التفاوت في الأدب بين أمة وأمة. ونعتقد أن اللغة النقدية سوف تعرف شيئاً من التوحيد، تماماً مثل اللغة في الرياضيات والعلوم الطبيعية والعلوم الحديثة كعلم الكومبيوتر.

والأخطاء التي ترتكب في قراءة المصطلح النقدي في الآداب الأخرى سوف تتقلص، إن لم نقل سوف تتلاشى في الحداثة الثالثة القادمة. إن ابن رشد جديداً لن يقع فيما وقع فيه ابن رشدنا عندما اطلع على المصطلح اليوناني، فلم يستطع التعامل معه كما يجب نظراً لتباين الأدبين في تقاليدهما، وتباعد ما بين التراثين(١٨).

ما طرحته الحداثة الأولى عن النظرية الأدبية هو ما طرحته الحداثة الثانية. وسوف نبسط الأسئلة المطروحة على النظرية الأدبية تبسيطاً كبيراً، ولا حاجة إلى تلك التقسيمات التي عمد إليها بعض المنظرين، كدراسة الأدب من الخارج ودراسته من الداخل (١٩) أو كجعل الأدب محصوراً بعملية التناص(٢٠).

الأدب سلعة تلبي حاجة بشرية. إنها ليست سلعة مرحلية. ولذلك لا بد من الحذر في استخدام مفهوم التطور لدى معالجتها(٢١) إنها سلعة مرتبطة بالوجود البشري، فلا تزول إلا بزواله. إنها ناتج "الوضع الإنساني" القائم على الذكر والأنثى. ولو فرضنا أنه مرّ حين من الدهر كان فيه الإنسان خنثى، حسبما تقول بعض النظريات(٢٢) فإن هذه السلعة لا تظهر لعدم حاجة تلك المخلوقات إليها. إنها لا تشتمل على أي قيمة استعمالية. ولو فرضنا أن حيناً من الدهر سوف يأتي يكون فيه البشر منقسمين إلى ثلاثة أجناس أو أربعة أجناس وليسوا محصورين في الذكر والأنثى، فإن هذه السلعة التي نستخدمها الآن لن يكون لها وجود(٢٣).

وحتى لا تكون إجابتنا يقينية فإننا، في أحسن الأحوال نزعم أنه على فرض وجود أدب في المرحلة الخنثوية، أو مرحلة تعدد الأجناس المتخيلة، فإن هذا الأدب لن يكون شبيهاً بالأدب القائم الآن لدينا. فالأدب سلعة. والسلعة لا تظهر إلا لتلبية حاجة. فالأدب الحالي يلبي حاجة الوجود الإنسان القائم على الذكر والأنثى.

هذه السلعة ضرورية للإنسان كالماء والهواء والنور، ولذلك فإنها سلعة تلبي حاجة دائمة. إنها ليست سلعة مرحلية أو موسمية، وليست سلعة يمكن الاستغناء عنها كما يستغني المرء عن التفاح والموز في زمن الغلاء. وهي ليست من إنتاج الطبيعة كالماء والهواء والفاكهة، بل من انتاج الوضع الإنساني بجنسيه الحاليين. إن الأدب سلعة ابتداعية ناجمة عن الطبيعة البشرية.

وعلى هذا تكون "النظرية الأدبية" هي تلك المحاولة التي تبذل من أجل رصد هذه السلعة: من ينتجها ومن يستهلكها، وطريقة انتاجها، وحاجة "السوق" إليها، وطبيعة السوق الأدبية وقوانينها.. الخ.

وبما أننا سمينا هذه السلعة "أدباً" فإن الأدب هو منتجها، و"القارئ" هو مستهلكها، ومادة انتاجها هي اللغة ذات الميزات الخاصة التي لا يقوم غيرها بمهمتها، وطريقة انتاجها هي "الأسلوب".. الخ.

وعلى هذا فإن النظرية الأدبية مضطرة إلى دراسة مادة الأدب ومنتجها ومستهلكها وطريقة انتاجها، وأخيراً وظيفتها أو الحاجة التي دعت إلى انتاجها.

قد يقال أن الفلز الذي يتألف منه الأدب هو ذاته الذي يتألف منه العلم. ولكن طريقة الانتاج تختلف اختلافاً كبيراً، وهذا ما شدد عليه رتشاردز أحد رواد النقد الحديث(٢٤).

ونظرية الأدب ملزمة بالاتجاه نحو تحليل اللغة عن طريق الأسلوب الادائي. وحتى لا نقف كثيراً عند هذه النقطة نقول أن العلم هو تقديم الأشياء في حقيقتها وأبعادها الواقعية، أما الأدب فإنه تقديم ما تتركه، هذه الأشياء من آثار في نفوسنا، وعلى هذا فإننا أمام لغتين أو لنقل إننا أمام وظيفتين للغة لا مجال للجمع بينهما في النظرية الأدبية.

عندما حددنا النظرية الأدبية (مادة، منتج، مستهلك.. الخ) نكون قد حددنا موقعها أيضاً. وبهذا تختلف عن التاريخ الأدبي والنقد الأدبي والدراسة الأدبية. ولكنها في الوقت نفسه لا تقطع الصلة لا مع التاريخ ولا مع النقد ولا مع الدراسة.. إنها تستفيد من كل ذلك بيد أنها لا تنساق وراء أي فرع من هذه الفروع. إنها نوع من "التجريد" ففي الوقت الذي يقوم التاريخ الأدبي بعرض المنتجين ونشاطاتهم، تكتفي النظرية الأدبية بعرض المنتج "المثالي" أي المنتج المجرد. وفي حين يعالج النقد الأدبي نصاً معيناً، تعالج النظرية الأدبية النص المجرد. وكذلك فإن المستهلك (القارئ) هو القارئ المثالي وليس قارئاً بعينه.. وهكذا إن النظرية الأدبية في هذا المعنى لا تختلف عن أي نظرية في العلم الاقتصادي أو السياسي سوى أنها تختص بالبحث عن القوانين الأكثر ثباتاً ورسوخاً..

إن مبادئ النظرية الأدبية تكون مجردة وشاملة. وعلى هذا فإن كلمة "نظرية" تعني نظريات، فليس من الضروري حتى لهذه المبادئ الشمولية أن تكون واحدة لدى جميع المنظرين، فهذا يهمل عنصراً أو يسقط آخر أو لا يعترف بثالث. فالقارئ المستهلك مثلاً قد يكون بارزاً في هذه النظرية، وقد يكون غائباً في تلك.

□□□

مسوغات النظرية الأدبية الحديثة

النظرية الأدبية الحديثة، كأي نظرية، لا تتحدد بالأسئلة بل بالإجابة. والنظرية الأدبية الحديثة هي تلك التي قدمت إجابات جديدة عن أسئلة قديمة.

ولكن ألم نقل إن الإجابات تكون متنوعة، بل مختلفة أو متباينة في كثير من الأحيان؟ إذن هناك إجابات مختلفة قديماً وحديثاً، فلماذا هذه القسمة بين القديم والحديث، ما دامت الأسئلة واحدة؟ لماذا كل الإجابات المختلفة قبل هذا القرن تعتبر قديمة، بينما الإجابات المختلفة لهذا القرن تعتبر حديثة؟ أليس في هذا تناقض فاضح، أم أن المسألة هي مسألة زمنية صرفة ولا علاقة لها بالتفكير الأدبي، ما دام هذا التفكير يظل في إطار الاختلاف قديماً وحديثاً؟ بأي معنى مثلاً يعتبر أفلاطون أو أرسطوا وهوراس نقاداً قدامى بينما يعتبر ويليك وبروكس وفراى وريفاتير وبارت.. نقاداً محدثين، مع أن الاختلافات بين إجابات الفريق السابق هي أقل بكثير من الاختلافات بين إجابات الفريق اللاحق؟

إن النقاد يختلفون في موقفهم من هذه النقطة، إذ بينما يذهب فراى إلى رفض طرح القديم والحديث في النظرية الأدبية يذهب رولان بارت إلى أن النظرية الحديثة تختلف كل الاختلاف عن النظرية القديمة(٢٥).

بأي معنى يحق لنا الحديث عن "نظرية حديثة" مع أن الأسئلة واحدة، والإجابات القديمة والحديثة في خلاف دائم؟

إن أهم مسوغات قيام "نظرية حديثة" يكمن في انتقال المجتمع الإنساني من الزراعة إلى الصناعة، وهذا يعني أن هناك انتقالاً من التأمل إلى التحليل، من غير أن يعني ذلك رفض وجود التحليل في التأمل، أو وجود التأمل في التحليل. فتأملات أفلاطون تفوق تحليلاته، وتحليلات أرسطو تفوق تأملاته، وكذلك فإن تأملات فراى تفوق تحليلاته، وتحليلات سوريو تفوق تأملاته. ولكن بشكل عام

يظل الفكر الأدبي الحديث فكراً تحليلياً، ويظل الفكر الأدبي القديم فكراً تأملياً. فطبيعة الزراعة والعلاقات الاجتماعية القائمة داخل إطارها تميل إلى التأمل، بينما طبيعة الصناعة والعلاقات الاجتماعية القائمة داخل إطارها تميل إلى التحليل. إن تفكير فتجنشتاين لا يمكن أن يظهر ضمن العلاقات الزراعية، وتفكير أفلاطون لا يمكن أن يظهر ضمن العلاقات الصناعية. ومن هنا سوغنا لأنفسنا تقسيم الحداثة إلى حداثتين: الأولى زراعية والثانية صناعية(٢٦).

وهذا لا يعني قطع الصلة بين النظريتين القديمة والحديثة. فهناك من يتبنى كثيراً من نظرات أرسطو الأدبية في النظرية الأدبية الحديثة مثل نورثروب فراى(٢٧) وهناك من ينطلق منطلقاً جديداً مثل اتيان سوريو(٢٨) ولكن الفكر الأدبي الحديث في مجموعه يميل كل الميل إلى التحليل، التحليل الذي يصل إلى الأجزاء، أصغر الأجزاء.

ولو نظرنا في الأسئلة التي تطرحها النظرية الأدبية للاحظنا أن أي سؤال مجاب عنه بطريقة تأملية على الأرجح في الإجابات القديمة، وبطريقة تحليلية على الأرجح في الإجابات الحديثة. وما أوجب هذين النوعين هو العلاقات الزراعية والعلاقات الصناعية.

لنأخذ مثلاً المستهلك "القارئ". لم تكن له تلك الأهمية التي يحظى بها في العصر الحديث. لم يكن أحد يتجاهله قديماً. ولكنه لم يكن خاضعاً للتحليل كما هو في النظرية الأدبية الحديثة، وعلى الأخص لدى بعض البنيويين من أمثال ريفاتير(٢٩).

عندما وضع أرسطو أسس التراجيديا وأقامها على الخوف والشفقة كان يفكر في المشاهد أي المستهلك (القارئ). وهذه الأسس هي صلة الوصل بين المنتج (المؤلف) والمستهلك.

وهذه الصلة هي علاقات الانتاج في ميدان الأدب. وعلم الاقتصاد الأدبي لم يكن قديماً يعنى بهذه العلاقات كما يعنى بها اليوم علم الاقتصاد الأدبي الحديث الذى أولى هذه العلاقات أهمية كبيرة جداً، وحلل أطراف العلاقة بما لم يكن يخطر على بال أرسطوا أو غيره.

وقد حظي الفلز الأدبي (اللغة) بتحليل دقيق وصل إلى حد ملاحقة الفونيم، وقد حظيت السلعة بتحليل طال كل دقائقها وعلاقاتها(٣٠).

ولكن من جهة أخرى جرى تهميش ما كان مركزياً في النظرية الأدبية القديمة التي كانت ترى في المنتج (المؤلف) الدعامة الأولى لظهور أي سلعة

أدبية. إن المنتج في النظرية الأدبية الحديثة يعتبر عنصراً هامشياً جداً بالنسبة إلى النص، بل إنه يشكل عقبة في بعض الأحيان تحول دون الوصول إلى علاقات النص(٣١)، ولذلك فإن تحليل النصوص الأدبية إنما هو تحليل إجرائي يجب أن ينصرف عن سيرة المؤلف إلى علاقات النص ودلالاتها(٣٢).

إننا نتحدث في العموميات، إذ ثمة نظريات حديثة ما تزال تولي المنتج أهمية لا بأس بها كالماركسية التي ترى المؤلف من منظار طبقي. ولكن خضعت الماركسية والفرويدية وغيرهما لعملية تحديث. فقد حاول ألتوسير تخليص الماركسية من البقايا القديمة، فكما أن السلعة في الاقتصاد أقوى من المنتج، وتتمرد عليه، فلماذا لا يكون النص، كسلعة منتجة، منتوجاً متمرداً هو الآخر على المنتج (المؤلف)؟(٣٣).

وتأتي محاولة لاكان شبيهة بمحاولات ألتوسير. فقد أخضع الفرويدية لتحليل يستبعد الهامشي فيها. فهناك بنية نفسية أساسية قد تتجلى لدى هذا الشخص أو ذاك بدرجات متفاوتة، إلا أن هذا لا علاقة له بتحليلها. فكما أن ثمة وضعاً بشرياً، كذلك هناك وضع نفسي ثابت. وعلى هذا لا يجوز أن يخفي القناع (السلوك المتعمد) حقيقة الباطن، خزان الحقائق.

إن بنية العقدة واحدة، بيد أن تجلياتها متفاوتة لدى الأفراد. الأفراد يزولون وتبقى العقدة، تماماً مثلما يزول الكاتب ويبقى الكتاب. يبدو أننا منفعلون لا فاعلون(٣٤).

والذي نظنه أن هندسة الوراثة كعلم مستحدث يلاحق دقائق الشيفرة الوراثية، لعبت دوراً كبيراً في توجيه الأبحاث الأدبية إلى التنقيب عن النسق الثابت، أو النظام الذي لا يتغير. ومن يدري فقد تنطلق الدراسات الأدبية في المستقبل من علم الوراثة بعد الثورة التي أحدثتها اكتشافات كريك وواطس في خمسينات هذا القرن. وقد بدأت تباشير هذه الدراسات بالظهور(٣٥).

وبالمقابل فإن النزعة التحليلية في الميدان الأدبي مالت إلى شيء من المبالغة والشطط لدى بعضهم، إذ لم يقف الأمر عند حد إعلان "موت المؤلف"، كما أشرنا من قبل، بل تجاوز ذلك إلى حد إعلان "موت النص". فالنص الذي يوضع للدراسة يتلاشى لدى اخضاعه لعملية التناص. إنه نص وهمي لأنه في أجزائه ليس سوى مجموعة من آلاف النصوص السابقة. المؤلف الحقيقي لهذا النص هو تلك النصوص التي لا تكاد تعد، والتي منها ولد. وولادة هذا النص الوهمي إنما هي ولادة وهم من وهم، فالنصوص السابقة هي الأخرى مؤلفة من

أجزاء أسهمت النصوص التي قبلها في ولادتها(٣٦). وإذا كانت ولادة النص وهمية، فإنه يبقى هو سلعة حقيقية تسد حاجة إنسانية. وبهذه الطريقة نجد أن الوجود يخرج من اللاوجود، والشيء من اللاشيء، فهو أشبه بالحبل بلا دنس.

ونظن أن هذا الانجراف وراء المبالغة ليس مرده إلى النزعة التحليلية وحسب، بل أيضاً إلى تأثير وسائل الإعلام بطريقتها الادهاشية في العرض. فبعض المنظرين الأدبيين -وعلى الأخص في فرنسا -تأثروا بالإعلام في تحليلاتهم فتطرفوا في هذا العنصر وبالغوا في ذاك، فنقضوا المتفق عليه وتبنوا المختلف حوله، فقبلوا المنقوض ونقضوا المقبول، على قاعدة أن الحجر المهمل يصير رأس الزاوية.

بعضهم مال إلى التبسيط مثل أندريه جول، وبعضهم مال إلى التعقيد مثل اتيان سوريو الذي جعل الدراسات الأدبية أقرب إلى معادلات الرموز الفلكية. لقد حاول سوريو وضع قانون دقيق للأوضاع الدراماتيكية فانتهى إلى ما يلي:

=الأسد (الرغبة الأساسية)

=مارس (آلة الحرب أو المنافس أي الشخصية المضادة)

=الشمس (الخير المنشود)

=الأرض (متلقي الخير)

=القمر (المسعف)

=الميزان (الوسيط بين الطرفين)

وانتهى إلى أنه لا وجود لغير هذه الأوضاع الدراماتيكية العشرة المتولدة من العلاقات بين الأسد ومارس والشمس والأرض والقمر.

أما الميزان (الشخصية الوسيطة التي تظهر لدى اندلاع الصدامات والصراعات، أو الحزازات) فإنه على ضرورته يلعب دوراً في وضعين دراماتيكيين فقط: الأول هو ما يقوم به ذاته والثاني ما يقوم به بالتعاون مع القمر (المسعف)(٣٧)

إلى هذه الدرجة وصل تحليل المنظرين من الدقة والضبط والاستيعاب، وهذا ما لا وجود له في النظرية الأدبية القديمة. ولذلك لا نجد مثل هذه التفرعات المفرطة في الدقة والتي قد تنحصر في عنصر واحد فقط كالقارئ مثلاً أو أدبية النص. فنحن هنا لسنا أمام نظريات عامة مختلفة وحسب، وإنما نحن أمام نظريات فرعية كثيرة ومختلفة. إن النظريات باتت تنشأ حول أدق العناصر

الأدبية، مما جعل الناظر في النظرية القديمة يراهـا أشد تماسكاً وأكثر عمومية من النظرية الأدبية الحديثة بما لا يقاس. فالمساجلات التـي دارت حـول عنـاصر النظرية القديمة كانت محدودة ولا تشكل اختلافات وتباينات صارخة كـالاختلاف حول المحاكاة، هل هــي محاكـاة للمثـل أم للطبيعـة؟ أو كـالاختلاف حـول الشـكل والمضمـون، وأيهمـا يلعـب الـدور الحاسـم؟ أو الاختـلاف حـول البلاغـة وماهيـة الإبداع وسبب الاختلاف في طرق الأداء(٣٨).

هـذه التفرعـات التـي نلحظهـا إنمـا هـي محـاولات للوصـول إلـى الجوهـر الأساسي الذي يشكل هيكلية الأدب، ولذلك نجد النظرية الحديثة تسقط من حسابها إشكالية العلاقة بين الشكل والمضمون كما أنها تزيل الحدود بين الأنـواع الأدبيـة التي كانت تحظى باهتمام بالغ عند النقاد القدامى.

وتبدو النظرية الحديثـة متناقضـة مـع ذاتهـا، فمن جهـة تعـامل الأدب ككـل واحـد، ومـن جهـة ثانيـة تحلـل أدق ظواهـره بشـكل منفـرد. وقـد ازدادت هـذه التقسيمات والتفريعات والتسميات، فهناك ألوان وألوان من الرواية والقصـة مثـل الساغا والبيكاريسك والرومانس، والنوفل والنوفليت.. أنها تقسيمات لا وجود لهـا في النظرية القديمة.. ولكن في المحصلـة فـإن النظريـة الحديثـة تعـامل كـل هـذه الألوان التي بحثتها افرادياً على أنها تشكل هيكلية أدبية واحدة.

إن النظريـة الحديثـة تتـراوح بيـن التبسـيط الشـديد والتعقيـد الغريــب، بيـن الهيكلية الواحدة والتفرعات الكثيرة جداً، بين وجـود المؤلـف وموتـه، بيـن سـلطة النص وتلاشيه، أو عدم الاقرار بوجوده.. وهذه أمور لا وجود لهـا فـي النظريـة القديمة. فالنظرية الحديثة شبيهة بعلم الاقتصاد.. يدرس كل شيء لينتهي إلى كـل موحد.

كـانت النظريـة القديمـة ترصـد الانفعـالات العامـة لـدى القـارئ من أمثـال الخوف والشفقة، أما النظرية الحديثة فإنها تدرس "الاقتصاد الأدبي"، بكل دقائقـه، من إنتاج السلعة الأدبية حتى امتصاص السوق لها، ودور الإعلام في تسويقها.

لا شـك أن ثمـة مسـائل لـم تطرحهـا النظريـة الحديثـة علـى نفسـها كمسـألة استهلاك هذه السلعة الأدبية. فالمعروف أن الاستهلاك هـو القضـاء الأكيـد علـى القيم التبادلية والقيم الاستعمالية في أي سلعة. والمجتمع الاستهلاكي هـو مجتمـع آيل إلى الزوال -في رأي الاقتصـاديين- أو آيـل إلـى التخلـف علـى أقـل تقديـر. فالاجهاز على الثروة يعني التراجع إلى حالـة مـن العجـز فـي إعـادة انتاجهـا، أو على الأقل في صعوبة انتاجها. فالاستهلاك هو القانون الأول للسوق. إنه يقضــي

بالتدريج على أكثر القيم، فإذا حدث كساد حطم أكبر القوى. أما الاقتصاد الأدبي فله قوانينه الخاصة التي لا يمكن أن تتبع قوانين السوق. إن السلعة الأدبية تسير في الاتجاه المعاكس للسلعة في الاقتصاد السياسي. فالسلعة الأدبية تزيد الثروة القومية إذا ازداد استهلاكها، بينما السلعة الاقتصادية تقضي على الثروة القومية إذا ازداد استهلاكها. وكذلك اتجه المجتمع الحديث إلى اعتبار الثقافة أداة انتاج حقيقية. والواقع أنها أعظم أداة إنتاج على الإطلاق. وكلما ازداد استهلاك هذه السلعة ازدادت أهمية. وقد وعت الدول الحديثة ذلك إذ اعتبرت الثقافة منتجة بكل ما للكلمة من معنى. وإنتاجها ليس كانتاج غيرها. إنها لا تخضع لقوانين السوق المعروفة حيث زيادة الانتاج تؤدي إلى أزمة قد تكون خانقة وقاتلة، بل العكس من ذلك تماماً. إن المزيد من الانتاج الأدبي يعني بالضبط تفريج أي أزمة قائمة مهما كانت. فزيادة الانتاج هنا تؤدي إلى تفريج الأزمة وليس إلى تعميقها، وإلى إغناء المجتمع وليس افقاره. وكل انفاق على الانتاج الأدبي هو مسعى لحل الأزمة وتوفير إمكانات كبيرة للارتقاء الفكري والنفسي، بل أيضاً للارتقاء المادي، وبوتيرة سريعة. ففي الاقتصاد الأدبي لا خوف من التضخم ولا خوف من الاستهلاك ولا خوف من تراكم الثروة أو السلعة. إن الاقتصاد الأدبي يملك قوانينه الخاصة التي تعارض قوانين الاقتصاد السياسي. إن الاقتصاد الأدبي لا يرى في الأدب بنية فوقية تابعة للبنية التحتية، كما ترى الماركسية في اقتصادها السياسي، وإنما يرى بنية تحتية حقيقية، ويرى الانتاج المادي "بنية فوقية" تتبع البنية التحتية الأدبية. فالتاريخ يثبت أن ضعف البنية التحتية الأدبية يؤدي دائما إلى ضعف الانتاج المادي ضعفاً مزرياً. وما يميز الشعوب المثقفة هو تفوقها المادي على النقيض من الشعوب المتخلفة ثقافياً التي يتميز انتاجها المادي بالتخلف والتبعية.

لا بد أن يحظى الاقتصاد الأدبي باهتمام الدارسين والنقاد بعد أن ظهرت الأهمية الكبرى له، وربما كان هذا من أكبر مسوغات قيام نظرية أدبية حديثة لمواجهة الحداثة الصناعية، حداثة عصر الانتاج الضخم والمشاريع الكبرى ووسائل الإعلام الجماهيرية.

لقد وعى الإغريق أهمية الأدب، ليس في التربية وانضباطية المجتمع وحسب، بل أيضاً في الانتاج المادي. وفي أيام بركليس دارت مناقشات في مجلس الشيوخ حول عدد الدراخمات التي يجب أن تدفع لكل شخص يأتي لمشاهدة مسرحية من المسرحيات. ولم تكن الألعاب الأولمبية تبدأ إلا بعد أن

تكون المباريات الأدبية قد انتهت. وبذلك يكون الإغريق سباقين إلى فهم القدرة الهائلة الكامنة في الأدب. إنها قدرة حافزة من جهة، ووسيلة انتاجية من جهة أخرى(٣٩).

لكن المسوغ الأساسي لقيام النظرية الأدبية الحديثة هو مواجهة العصر الصناعي بما فيه من تعقيدات وعلاقات اجتماعية متشابكة، ونمو فروع على حساب فروع أخرى. لقد أدت النظرية القديمة في الحداثة الزراعية دورها الرائد وطرحت الأسئلة الكبرى التي ما تزال مطروحة على الحداثة الصناعية والاختلافات في الاجابات لا يعني الاختلاف في الآداب، إنه اختلاف ينجم من طبيعة المحاصرة.

ففي الحداثة الزراعية حوصر الاقتصاد الأدبي من زاوية تأملية، بينما في الحداثة الصناعية حوصر من زاوية تحليلية، بل موغلة في التحليل. إن الانتقال من الحداثة الزراعية مروراً بالعصور الوسطى التي دفنت هذه الحداثة زهاء ألف سنة، إلى الحداثة الصناعية يعني الشيء الكثير. إنه انتقال من عصر إلى عصر. من عصر متراخ بطيء يدعو إلى التأمل، إلى عصر عاصف سريع يحتاج إلى ضبط وقوننة، من عصر متثائب إلى عصر مستنفر. إن ظروف انتاج الأدب تغيرت وإن لم يتغير الأدب. ومثل هذه الظروف بحاجة إلى رصد جديد كل الجدة. وهذا الرصد يجب أن يكون شاملاً ودقيقاً. فالمحاصرة هنا هي محاصرة علمية لا تأملية، فلا عجب إذا صرنا ندعو النظرية الأدبية في عصر الحداثة الثالثة، حداثة عصر التكنولوجيا الدقيقة القادمة "علم الأدب". وقد بدأت كلمة علم تظهر في كثير من الفروع الأدبية كعلم الأسلوب وعلم الأشكال الأدبية، على غرار علم الصرف والنحو والعروض...

وربما تواجه نظرية الأدب، أو قل علم الأدب، مسألة في غاية الإشكالية، في عصر الحداثة الثالثة القادم، إذ كيف تؤدي كل هذه العلوم من بلاغة وعروض وأنواع أدبية ونحو وصرف إلى نص غير علمي. أليس هذا أيضاً أشبه بالحمل بلادنس؟ ألا يوجد وراء هذه العلوم شيء آخر يؤدي إلى انتاج النص الأدبي؟

على أي حال فإن إشكاليات عديدة سوف تنتظر "نظرية الأدب" في العقود القادمة.

□□□

النظام والفوضى في النظرية الحديثة

في السعي للحصول على قواعد ناظمة لنظرية الأدب الحديثة نرى شيئاً من الفوضى، بل نرى شيئاً من التضارب أحياناً في النظريات التي باتت من الكثرة بحيث لا يمكن جمعها في نسق متآلف ومنسجم، فالنقاد المحدثون لم يجمعوا على شيء باستثناء بعض الأبحاث السيميولوجية. وفي هذه الحالة فإنه ليس من الغريب أن يناقض مورون غولدمان، وأن يناقض ريكارد ومورون، وإن يناقض جان بيير فاي ريكاردو..(٤٠).

لقد تطرقت النظرية الأدبية الحديثة لما كان يسمى في النظرية القديمة "عناصر الأدب" فبحثت في طبيعة الأدب وهدفه وعلاقته بالمؤلف وارتكاساته النفسية ومدى ارتباطه بالمجتمع والثقافة والفن، والنوعية اللسانية التي تتجلى بها. ولكن الإجابات قدمت المحتمل وليس المؤكد، والأرجح وليس الحاسم. ويبدو أن النظرية الأدبية الحديثة لدى بعض الباحثين تلتزم جانب الحذر في تغليب احتمال على آخر، إلا أن بعضهم الآخر مال إلى التطرف. فمثلاً حتى الآن لم تُحسم مسألة علاقة النص بالمؤلف، فمنهم من يبتر العلاقة بين الطرفين، ومنهم من يوازن بين المؤلف والتقليد الأدبي، ومنهم من يرجح المؤلف على التقليد الأدبي. والحذرون منهم يحاولون تقدير دور كل عنصر تقديراً موضوعياً معززاً بالبراهين(٤١) فمجالات أحكام المنظرين تمتد من النفي القاطع إلى الإيجاب الحاسم لكل عنصر من عناصر النظرية الأدبية.

إن الفوضى الظاهرة في النظريات الأدبية الحديثة ليست متأتية من كون الأدب متسيباً، فمنذ القديم كانت هناك "عمليات" ضبط لكينونة الأدب ذاته وصيرورته. إن هذه الفوضى متأتيه من طبيعة الأدب ذاته. وخصوصية هذه الطبيعة إنها لا تلتصق بالواقع ذلك الالتصاق الاحصائي الدقيق الذي يتيح إقامة نظام علمي ينضوي تحت الأدب. فالتراجيديا لا تقدم الناس كما هم في الواقع بل

تقدمهم بمستوى أرفع مما هم فيه. وهي إذ تقدم هذا المستوى الذي يعلو على المستوى العادي إنما ترمي -حسب رأي أرسطو- إلى غاية محددة هي تحقيق الكاتارسيس(٤٢). أما الكوميديا فتقدم الناس، بمستوى أدنى مما هم عليه وغرضها في ذلك السخرية من العيوب الاجتماعية. فالتراجيديا والكوميديا يقدمان مستويين أعلى وأدنى من المستوى البشري، إلا أن العيوب في الأولى ناجمة عن الطبيعة أو الحياة، إنها عيوب لا يد للإنسان في صنعها (الهامارتيا) أما في الثانية فإنها من صنع البشر أنفسهم. فالفرق بين الكوميديا والتراجيديا أن عيب الأولى صنعي وعيب الثانية طبيعي. ولذلك تثير الكوميديا السخرية، بينما تثير التراجيديا الخوف والشفقة، فالمخطئ لطبيعة فيه نرثي له، أما الذي يصنع الخطيئة بنفسه فإننا نسخر منه. وعلى هذا فإن من يقدم الواقع يكون عالماً بينما يكون أديباً من يقدم موقفه منه.

وقد يخيل إلينا أن "موقفه منه" يحيل إلى التسيب والفوضى. فظاهرة من الظاهرات الواقعية يتقارب الذين يرصدونها تقارباً شديداً يكاد يتطابق في بعض الأحايين. أما الموقف من هذه الظاهرة فإنه مدعاة إلى الاختلاف والتباين والتناقض. وبما أن الأدب "موقف من"، أي تأثير الواقع في النفس، فإن من المنطق الشكلاني المحض أن نخلص إلى أن الأدب لا تضبطه قواعد. بل إن النقد الأدبي نفسه لا تضبطه قواعد، والدليل أنه لا يوجد لدينا مفهوم واحد عن الأدب، بل مئات المفاهيم المستقلة والمتنوعة والمنفصلة، فكأن هناك عالماً من الفوضى وليس عالماً من النظام.

وهذا ما جعل بعضهم يرى في الأدب ميداناً يختلف كل الاختلاف عن ميدان العلم، بل يناقضه(٤٤). فالعلم حدث خارجي بعيد عن وجدان الإنسان، والأدب حدث وجداني كامل أو بالأحرى هو تأثير الحدث الخارجي في الوجدان. فإذا كان من المستطاع ضبط الحدث فهل يمكن ضبط التأثير الذي يختلف من إنسان إلى آخر؟

يضاف إلى ذلك أن العلم إحصائي أما الأدب فإنه بعيد عن لغة الإحصاء لذلك ينضبط الأول ويتسيب الثاني.

والعلم يخضعُ لسببية خارجية، بينما الأدب يخضع لانفعالات وإرادات ومقاصد.

ثم إن العلم تجربة قابلة للتكرار في أي زمان ومكان، أما الأدب فلا يمكن تكرار تجربته، فلا يمكن الحصول مثلاً على "الأوديسة" أو "الجريمة والعقاب"

"مرة ثانية.. إن التجربة الأدبية تحدث لمرة واحدة فقط، فعن أي علم نتحدث إذا لم يكن في مقدورنا استعادة التجربة، هذه الاستعادة التي تعتبر أعظم اختبار للعلم؟

والعلم يخطئ فيبطل ويحل الصحيح محل المغلوط، فهناك انقطاع ابستمولوجي في الميادين العلمية، فهندسة لوباتشوفسكي لا علاقة لها بهندسة اقليدس، وهذا مالا وجود له في الأدب، فأقدم الآثار الأدبية ما تزال حية عندنا مثلها مثل أي أثر خرج للتو من المطبعة، إذ كان أهلاً للحياة. إن القطيعة غير موجودة في الآثار الأدبية، إذ ما يجب أن يموت يولد ميتاً ولا يحتاج إلى من يقضي عليه. إنه لا يعيش حتى يوطد سلطته ثم يسقط. إنه محروم من السلطة أصلاً. ولكن إذا عاش فإنه لا يموت أبداً.

يمكن اختصار هذه الحجج بحجة واحدة وهي أن العلم تجربة خارجية بينما الأدب تجربة وجدانية. فالسببية والتكرار والاحصاء والقطيعة لا تكون إلا في التجربة الخارجية، في الأشياء. أما التجربة الداخلية فإنها في الانطباع، أي في تأثير هذه الأشياء في النفوس. والانتقال من التجربة الخارجية إلى التجربة الداخلية أشبه بالانتقال من النظام إلى الفوضى. وعلى هذا لا تكون النظرية الأدبية علمية إلا إذا استطاعت الانتقال من التجربة الداخلية إلى التجربة الخارجية، أي العثور على معادل خارجي للتجربة الداخلية. وقد حاولت ذلك بعض النظريات كالوضعية التي جعلت الأدب استجابة للبيئة والعصر والعرق كما في نظرية تين، والبراغماتية التي رأت أن الأدب هو ما تجسد في كينونة مادية مفيدة تخدم الفرد والمجتمع، كأداة تساعده في سلوكه(٤٥) ولكن مثل هذه النظريات العلمية تستخف بالأدب وتعتبره من النشاط الكمالي. فالعلم هو الذي يجلب التقدم والرفاهية للإنسان، أما الأدب فهو الذي يمتعنا. العلم يرقى بحياتنا والأدب يجعلنا نشعر بمتعتها. والمجتمع الذي تسود فيه النظرة الأدبية يتمتع ولكنه لا يتقدم، والمجتمع الذي تسود فيه النظرة العلمية يتقدم أكثر مما يتمتع، ولهذا فالشرق معرض فن، والغرب معمل كبير(٤٦).

وإلى جانب الوضعية والبراغماتية نجد الماركسية تربط بين الأدب والواقع الاجتماعي ربطاً محكماً. فالأدب انعكاس للوضع الاجتماعي وتطلع لما يجب أن يكون عليه هذا الواقع. ولمعرفة قوانين الأدب تكفي معرفة قوانين التطور الاجتماعي. فهناك واقع محتضر، والأدب المعبر عنه هو أدب رجعي. وهناك واقع ينمو في قلب المجتمع القديم، والأدب المعبر عنه هو أدب تقدمي. وهناك

طبقة برجوازية ذات فئات عدة، فلا بد أن يكون هناك أدب تنعكس فيه سياسات هذه الفئات.. وهكذا(٤٧).

وعلى هذا نكون قد ضبطنا التجربة الداخلية، لا بدراستها دراسة مستقلة، بل بربطها بالتجربة الخارجية عن طريق نظرية الانعكاس، التي كانت مرتكزاً أساسياً في الدراسات الماركسية، فالانتاج الأدبي لا بد أن يتطابق مع العملية التاريخية أو "التشكيلة" عن طريق علاقة جدلية. والقوانين الأدبية هي تلك القوانين التي ترصد العلاقة الجدلية بين الأدب كبنية فوقية والواقع المادي كبنية تحتية(٤٨).

وقد حاولت البنيوية بشتى مدارسها: جنيف وبراغ وحلقة الشكليين الروس ومدرسة كوبنهاغن، الانتقال من الداخل إلى الخارج عن طريق اللغة، فالتحليل اللغوي هو أفضل المناهج وأكثرها علمانية ليس في الأدب وحسب، بل في كل العلوم ولا استثناء(٤٩) لقد كانت اللغة في رأي النقاد الجدد، الفرنسيين والأميركيين، هي وحدها مجال النظرية الأدبية. وبينما يميل الأميركيون إلى إبعاد العلوم الأخرى كعلم الاجتماع وعلم النفس.. وكان الفرنسيون يجدون في اللغة القاسم المشترك بين كل العلوم الطبيعية والإنسانية، فكما أن اللغة أساس في التعبير الكيميائي أو الرياضي أو الفيزيائي، فإنها أيضاً أساس في التعبير حتى عن الحلم. فكل شيء لغة، ومن دون لغة لا يوجد علم، سواء كان علم "الماديات" وعلم "الروحانيات".

لسنا في معرض تقديم الاتجاهات "الخارجية" إن صح التعبير، وإنما في معرض تقديم بعض النماذج، بشكل عابر جداً أقرب إلى الإشارات لاعتقادنا أنها اتجاهات باتت معروفة ومنتشرة. وبالمقابل فإننا نشير إلى أن ثمة محاولات مناقضة للمحاولات السابقة، سارت في الطريق المعاكس، أي جعلت الفنان يستسلم لهلواسه الداخلي ووعيه الباطني، يستجيب للحلم لا للواقع، باعتبار أن الحلم هو الحقيقة، هو اللغة المعتمدة وليس الواقع. فالسيريالية مثلاً ترتحل من الخارج إلى الداخل، بل تعتبر أن المصانع التشريحية والمساكن الرخيصة ستهدم أعلى المدن، أي أن أي تقييد للنشاط السيريالي ليس سوى تحطيم له. إن النشاط السيريالي عبارة عن استجابة للصوت السيريالي، سواء في الأدب أو الفن أو الفلسفة أو السلوك.. إن السيريالية هي "السير الحقيقي للفكر" هي املاء من الذهن في غياب كل رقابة من العقل"(٥٠).

خزان الأدب في رأي السيريالية ليس الواقع، ولا العقل. إنه "الإلهام" وبهذا

تكون السيريالية قد قطعت الطريق بالسير خلفاً. وهو طريق يخالف تماماً الطريق الماركسي "الانعكاس". والغريب هنا أن السيريالية هي ابنة الماركسية، فقد كان أندريه بروتون تروتسكياً متحمساً، وكان ترستان تزارا ستالينياً متحمساً. ونظن أن هذين الانتماءين كانا وراء انفصال بروتون عن تزارا.

لقد وصلت السيريالية إلى درجة الاعتقاد أن الحياة الواقعية تشويش للذهن، والاهتمام بالأشياء العادية عبارة عن بداية سيئة لن تؤدي إلى قيام أدب حقيقي صادق يعبر عن "الخارق". الأشياء تخلق في الإنسان العادة، والحلم يخلق فيه الإبداع. وبين العادة والإبداع فروقات كبيرة جداً، فالعادة تقييد والحلم الهام. العادة قواعد منظمة، والحلم هو أعلى درجات الحرية. وعلى هذا فإن الكتابة السيريالية لا تؤمن بالقواعد، على النقيض من البنيوية. إن الكتابة في عرفها هي الاستجابة العفوية، أو قل العشوائية لصوت الخيال الحر، أو المتحرر من القيود التي تكبل عملية الكتابة. أن السيريالية أشبه بنزعة "نوسترد اموسية" تخرق الواقع وتصل إلى منبع الالهام(٥١).

أما الفرويدية التي كان لها تأثيراً واسع على أندريه بروتون فإنها تشبه السيريالية من حيث الارتحال إلى العالم الداخلي الغني والمعقد. لكنها إذ دخلت ذلك العالم المعتم راحت تضع القواعد له، في مسعى لاكتشاف النظام النفسي الثابت المتحكم في سلوك الإنسان وإبداعه. إن الإبداع في الفرويدية ينبع من الداخل، ولكنه ليس عفوياً، بل إنه مرتبط بآلية نفسية لها قوانينها التي لا تختلف في عرف مدرسة التحليل النفسي عن قوانين الفيزياء. فالأنا والهو والأنا العليا ليست اختراعات وهمية، بل هي وظائف يقوم بها الدماغ. ومنطقة المهاد هي المسؤولة عن الإبداعات، أدبية كانت أو فنية. وعلى هذا تكون الفرويدية، التي دخلت مع السيريالية إلى العالم المعتم، أول من سعى إلى خلق نظام ضابط، فالكتابة ليست ولا يمكن أن تكون عشوائية. إنها آلية من آليات الدفاع عن النفس. فالفرويدية لا ترى في الأدب ثرثرة ولغواً باطلاً كالوضعية والبرجماتية بل تراه أساس حياة الإنسان ووسيلة من وسال الدفاع عن الوجود البشري، ولذلك أولت أهمية كبرى للآثار الأدبية. وقد أوجدت للإبداع ميكانيزما، لا يمكن أن يشذ عنها شاذ، ولا أن يخترقها مخترق. لقد قدم فرويد طوبوغرافيا دقيقة عن النفس البشرية، تظهر فيها النتوءات والتضاريس الصغيرة.

لقد أعلن أنه اكتشف "قوانين النفس البشرية" واستطاع أن يترجم "الصندوق الأسود" في المركبة الفضائية. إن راكب الطائرة لا يشعر أبداً بما يجري في

الصندوق. ولكن هذا لا ينفي وجود الصندوق من جهة ولا يعني أنه بلا قوانين، من جهة أخرى. وفتح هذا الصندوق يعني قراءة كل مراحل الرحلة. وفي حال الاقرار بوجود الصندوق، ما علينا إلا اكتشاف الأنظمة التي يعمل بها. والنفس البشرية تشبه الصندوق الأسود، تبدو غارقة في الفوضى مع أنها تسير على قوانين دقيقة وصارمة إلى أبعد حد. وقد جهد لاكان في تحليل هذه الأنظمة تحليلاً دقيقاً مستخدماً نظام دى سوسير اللغوي باعتباره أفضل الأدوات لمعالجة نظام الصندوق الأسود(٥٢).

ومن الدراسات الجادة التي رصدت قوانين الصندوق الأسود كتاب "رواية الأصول وأصول الرواية" لمارت روبير، التي سعت إلى تجليق الآثار الروائية العالمية حول قطب "الولد غير الشرعي" وهذا مصطلح جديد على النقد الأدبي الحديث. والمقصود بهذا المصطلح ليس الولد الدعي، وإنما الشعور بالغربة القاتلة إزاء الأب الحقيقي. إنه شعور داهم، ولكنه شعور لتجليه لدى كتاب الرواية، وفي الرواية ذاتها أيضاً(٥٣).

كل هذه المحاولات التي انصب بعضها على الخارج، وبعضها على الداخل، إنما ترمي، إلى الانتقال من الفوضى إلى النظام، من مجهولية العملية الأدبية إلى قوننة مسارها. وسواء ارتبطت هذه الحتمية التي يظن أن الأدب خاضع لها، بالداخل أو الخارج، فإن هناك أسئلة لا يمكن اخضاعها لها. فالحتمية التاريخية مثلاً ترى أن نابليون يمثل نزوع عصير، ولو لم يقم هو منجزاً لما قام به لجاء غيره وانجز أعماله، ولم تأت قوانين نيوتن إلا لسد حاجة العصر إليها وإلا كانت قد اكتشفت منذ فجر الوعي البشري. فهل يمكن تطبيق هذه النظرة على الأدب والنظر إليه على أنه خاضع لمثل هذه الحتمية؟

إن الأدب يتمرد على هذه الحتمية، فلو لم يكن هناك بودلير لما ظهر ديوان "ازدهار الشر"، ولما كان فاتحة الشعر الحديث. فمفهوم العصر بالنسبة إلى الأدب يختلف عن مفهوم العصر بالنسبة للتطورات الاجتماعية والعلمية التاريخية كما قوننها المفكرون، على فرض التسليم بصحتها. فنحن نقول إن عصرنا أغنى بالمخترعات بما لا يقاس من عصر هوميروس أو فرجيل أو دانتي، وربما تكون هذه المخترعات من مستلزمات العصر، مع أن معظمها ليس ضرورياً، بل هي أقرب إلى الكماليات، لكننا لا نستطيع القول إن عصرنا أغنى بالشعر والأدب من عصر هوميروس أو فرجيل أو دانتي. فالمقابلة التي قد تصح في الميدان المادي لا تصح في الميدان الأدبي، ولذلك لا بد من أن تولي النظرية الأدبية اهتماماً

بهذه الفروق النوعية بين الأدب وأي علم آخر، بل حتى بين الأدب وبين أي فن آخر مهما كان قريباً من الأدب كالرسم والموسيقى والنحت(٥٤)، ومهما كان مشتركاً معها في تاريخها. فالأثر الأدبي مولود أبدي لا يمكن لأي أثر آخر أن يمحوه أو يزيحه أو يطرده. قد تمحي قوانين علمية فتحل أخرى محلها، وقد يطرد اختراع جديد اختراعاً قديماً، أما الأثر الأدبي فلا تنطبق عليه هذه القاعدة. فانتاجه خاص وسوقه خاصة واستهلاكه يختلف عن استهلاك أي سلعة مهما كانت ضرورية، ووظيفته خاصة به، لا يشاركه فيها أحد، وقد تتقارب الوظائف ولكنها لا تندمج.

هذا بالضبط ما يجب أن تراعيه أي نظرية أدبية، حديث كانت أو قديمة.

□□□

النقد الأسطوري ونظرية الأدب

النقد نشاط خاص وإن ارتبط مباشرة بالانتاج الأدبي. ولذلك ليس من الضروري أن يكون الناقد أديباً، بل إن معظم النقاد هم باحثون في الأدب وليسوا أدباء، فإذا استثنينا شلي وكولردج ووردز ورث وادغار آلن بو وبعض الأدباء الآخرين فإن المساحة الكبرى للنقد تغص بمن لم يتعاطوا الانتاج الأدبي الإبداعي. والنقد منذ القديم كان من نتاج المفكرين والباحثين ابتداءاً من أرسطوا وحتى شومسكي. وهذه قاعدة عامة لا يكاد يشذ عنها عصر من العصور، ففي كل عصر هناك بضعة أدباء يتعاطون النقد، لكن هناك الكثير من المفكرين الذين يسهمون في التنظير الأدبي.

والنظرية الأدبية الحديثة هي من صنع المفكرين. من صنع كونت وهيغل ونيتشة وشوبنهاور وماركس وفرويد وادلر ويونغ وريتشاردزوامبسون وشومسكي وبارت وليفي شتراوس، بل أيضاً من صنع كثير من الانتروبولوجيين من أمثال فريزر وتايلر ومالينوفسكي.. وكلهم لم يمارسوا الأدب، أقصد الانتاج الإبداعي وليس النقدي.

هناك أدباء أسهموا في النظرية الأدبية الحديثة، لكنهم قلة بالقياس إلى المفكرين واللغويين كالتعبيريين والسيرياليين واليوت والوجوديين.

وفي أدبنا العربي برزت النظرية الأدبية على أيدي من لم يشتهروا كأدباء أو شعراء من أمثال ابن قتيبة وابن سلام الجمحي والجرجاني والعسكري وابن رشيق وحازم القرطاجني. أيضاً لا نعدم وجود بعض الأدباء والشعراء كالجاحظ وأبي حيان وابن المعتز –فأعظم الكتب التي قدمت النظرية الأدبية كانت من خارج منتجي الأدب الإبداعي، كالموازنة للآمدى والوساطة للقاضي الجرجاني. ومثل هذه الظاهرة تحتاج إلى دراسة معمقة لوضع ناظم لها ما دامت لم تتغير منذ القديم إلى اليوم. إن نسبة إسهام الأدباء في النظرية الأدبية محددة جداً، فكأنها

نسبة "قانونية" علمية مثل نسبة الذكور إلى الاناث في علم السكان، فكلتاهما لا تتغيران.

المدارس النقدية كثيرة في هذه الأيام ففي فرنسا وحدها ظهرت عدة مدارس في مدى ثلاثة عقود كالنقد الجديد والنقد اللساني والنقد البنيوي والنقد التفكيكي أو ما بعد البنيوية. وفي مثل هذه الكثرة يعتبر تصنيف رينيه ويليك للاتجاهات النقدية صالحاً، وشاملاً أيضاً. فهو يجمع بين عدة تيارات في اتجاه واحد أو مدرسة واحدة. وقد قسم هذه الاتجاهات إلى ستة(٥٥):

١-النقد الماركسي بكل تلاوينه وفروعه، إلا أن ويليك لم يشر إلى محاولة ولهلم رايش للتوفيق بين الماركسية والفرويدية.

٢-النقد النفسي، والمقصود به النظرية الفرويدية ونشاط أنصارها الدؤوب الذي ما زال في ذروة نشاطه حتى اليوم.

٣-النقد اللغوي الأسلوبي، وينضوي تحت لوائه كل اللسانيين المحدثين، كما أسهم فيه فلاسفة يعتمدون التحليل اللغوي وفق المنطق الذي أرساه فتجنشتاين.

٤-أما النقد الشكلي فهو سلافي الأصل، نشأ في روسيا وانتشر في أوروبا، عقب الشرخ الذي حدث بين الشكلانيين والسلطة السوفياتية.

٥-النقد الوجودي، وهو النقد الذي نهض في الخمسينات من القرن العشرين، وخاض مع البنيوية معارك ضارية.

٦-النقد الأسطوري، وهو الذي يعتمد على الانتربولوجيا الثقافية، ويعتبر يونغ مبدع هذا المذهب النقدي الذي طفق منذ عقود ينافس بقية المذاهب.

واعتراف ويليك بالنقد الأسطوري لا يعني أن جميع النقاد يعترفون به، فمؤلفوا كتاب "النظرية الأدبية الحديثة" لا يفسحون لهذا النقد مكاناً في كتابهم. وقد صنفوا الاتجاهات النقدية على النحو التالي(٥٦):

١-الشكلانية الروسية.

٢-اللسانيات الحديثة.

٣-البنيوية وما بعد البنيوية.

٤-النقد الجديد (الفرنسي والاميركي)

٥-نقد التحليل النفسي الحديث

٦-النظريات الماركسية.

وقد عمد مؤلفو الكتاب إلى الفصل بين اللسانيات والبنيوية، لكن لم ير ويليك أي سبب لفصلهما عن بعض. وهذا الفصل ساوى التقسيم الس ُسي عددياً تقسيم ويليك، لكنه أسقط من حسابه النقد الأسطوري، بل لم يأت على ذكر أحد من أعلامه. وتحت عنوان "نقد التحليل النفسي الحديث" يعرض الكتاب اجتهادات الفرويدية في ميدان الأدب، وتطبيقات ماري بونابرت لهذه الاجتهادات، والتطوير الجديد الذي أدخله "لاكان" على الفرويدية التي حاول التمسك بها وتعميقها(٥٧).

ويتجاهل الاسهامات التي قدمها النقد الأسطوري للنظرية الأدبية، والآفاق التي فتحها أمامها، فلم يأت على ذكر أي علم من أعلام هذا الاتجاه، ولم يتطرق حتى لمؤسس هذا الاتجاه النقدي.

إن الهيكل الأكبر للنقد الأسطوري هو ولا شك صنيعة العصر الحديث، وبالتحديد صنيعة علم الانتروبولوجيا الذي تكامل في أوائل هذا القرن، والذي يمتد في بدايته إلى القرن التاسع عشر وما قبل. وقد أسهمت دراسات مورغان (٥٨) وفريزر(٥٩) ومالينوفسكي(٦٠) وسواهم في تقديم مادة غزيرة جداً ساعدت في إبراز هيكلية النقد الأسطوري. أما كارل غوستاف يونغ فيعتبر المؤسس الأكبر لهذا الاتجاه النقدي لأنه طرح أسئلة النظرية الأدبية على المعطيات التي اكتشفها، وانتهى إلى إجابات ساهمت في تكامل نظرية الأساطير.

والنواة الأساسية لمذهب يونغ هي الذاكرة الجمعية أو الذاكرة الفولكلورية، أو اللاوعي الجمعي الذي يتألف من أنماط أولية ما تزال تفعل فعلها منذ العصور السحيقة للبشرية وحتى اليوم. وهذا اللاوعي الجمعي يبدو مصطلحاً قلقاً للوهلة الأولى، فالمعروف أن اللاوعي يكون لاصقاً بالفرد وليس بالجماعة، وهو ما أثبته فرويد الذي تعاون يونغ معه فترة من الزمن. إن اللاوعي الفردي بات اليوم من المسلمات النقدية في نظرية الأدب، فالنقاد دائماً يبحثون في النص عن تجليات اللاوعي وغرضيته الهادفة. وقد اعتمد فرويد على اللاوعي في ترجمة الأحلام التي قد تكون في بعض الأحيان شيفرة غير قابلة للحل.

وسار يونغ في الطريق ذاتها، فسعى في معالجة مرضاه إلى الكشف عن هذا اللاوعي الفردي. لكنه وجد أمراً مدهشاً، وهو أن المرضى كانوا أثناء تداعي أفكارهم يقدمون له "لا وعياً" متكرراً، بمعنى أن المريض لا يخرج عما سبقه إليه المرضى السابقون. قد تختلف طريقة العرض، وقد يفشل مريضه حتى في التعبير عما يريد أن يدلي به، لكنه لاحظ أن هناك أنماطاً، أو قل أشكالاً أو أوضاعاً أو صوراً أو تخيلات.. تتكرر جداً.. وبعد أن لفت نظره هذا التكرار

راح يصنف هذه الأنماط أو هذه الأشكال وانتهى إلى قناعة وطيدة وهي أن ما نسميه اللاوعي الفردي، إنما هو لا وعي جمعي يمكن إثباته من مئات المرضى الذين يتلون أحلامهم. ولو وصل عدد المرضى ليس إلى المئات فحسب، بل إلى مئات الملايين لما تغيرت هذه الأنماط الأولية(٦١). وخارج هذه الأنماط لا وجود لشيء. وقديتولد نمط جديد، ولكن ولادته لن تكون إلا من أنماط قديمة. إما أن يخلق الفرد نمطاً أولياً من عنده فشيء غير وارد على الإطلاق. قد يغير الفرد من بعض معالم هذا النمط أو قد يقسمه قسمين أو أكثر أو قد يركب من بعض أجزائه وأجزاء غيره أوضاعاً جديدة كلها تصب في الأنماط الأولية.

كلمة جمعي في هذا المصطلح لا تعني شعباً بعينه، بل تعني البشرية جمعاء، وما التلاوين القومية التي قد نجدها في هذا الأدب من دون غيره سوى أصباغ لا أوضاع. الأوضاع واحدة لكن الأصباغ تختلف بحيث بات من السخف الإدعاء بأن هذا البلد أو ذاك يختلف في أدبه عن البلد الآخر كل الاختلاف. إن الأصباغ القومية لا تؤثر على جوهر الأدب، فكما يرى الافريقي أحلامه في الأجواء الافريقية كذلك يرى ساكن القطب أحلامه في أجواء الصقيع، لكن رموز الأحلام تبقى واحدة لا تتغير، فكما أن الطبيعة البشرية واحدة فلا بد أن يكون الأدب واحداً.

مشكلة "الجمعي" –إذن– محلولة ومفهومة، لكن المشكلة قائمة في اللاوعي القائم على أنماط أولية. فإذا كان الكشف عن اللاوعي الفردي يرهقنا، فما بالك باللاوعي الجمعي؟ كيف تكوّن؟ وكيف أدركناه؟ وكيف نستخدمه؟

اللاوعي الجمعي قديم جداً وقوي جداً وفعال جداً. نشأ بنشوء الإنسان الذي كان منسجماً مع الطبيعة. لم يكن يميز بين نفسه وبين "الآخر" سواء كان هذا الآخر إنساناً أو طيراً أو حيواناً أو حجراً أو نباتاً. لكن بظهور الوعي صار ثمة انفصام بين هذا اللاوعي والوعي الآخذ بالتعاظم. إن التناقض أو التباين بين اللاوعي والوعي هو ما جعل الإنسان ضحية الوجود. لم يعد مستسلماً لمصيره كغيره من المخلوقات الطبيعية والحيوانية. أراد أن يعرف ماذا قبل الولادة وماذا بعد الموت.

وطرْح هذا السؤال وغيره من أسئلة الوعي الكبرى هو ما خلق الأسطورة. فالأسطورة –في التحليل النهائي– هي عبارة عن مواجهة الجسد لمظاهر الطبيعة والكون. فاليد والعين والأذن واللسان هي من أوائل الأعضاء الجسدية التي أسهمت في الأسطورة. رأى السماء فأراد أن يعرفها وفكر فيما بعد هذه الأرض

التي يعيش عليها: هل يرحل إلى السماء بعد الموت أم إلى ما "تحت الأرض"، أم يعود إلى الأرض؟... هذا التحت الذي تصوره سماه بيت الموتى أو الجحَيم أو العالي السفلي. كان يفزعه، فكل تحت في التصور البشري هو نقصان أو عذاب أو انحطاط، تقيم فيه مخلوقات مخيفة والعيش فيه لا يطاق. ومقابل ذلك فإن كل "فوق" يعني الارتقاء والصعود، والحياة الهانئة السعيدة.. فالفوق هو الجنة والفردوس أو باختصار "العالم العلوي. ومن أمثال هذا التفكير نشأت الأنماط الكبرى: الأب -الأم- الاله- الذكر- الانثى- الغابة- الجبل- النهر أو البحر أو الماء عموماً.. الأخ- الأخت- الأخ الأكبر والأخت الكبرى- المنقذ والمضحي- الشبح القاتل.. كل ذلك صنف وفقاً للفوق والتحت، وفقاً للخير والشر، لما يفيد الإنسان ويحقق حلمه أو لما يضر به ويعصف بأحلامه كلها.. خزان كبير وهائل من الأنماط التي تنتظم فيها الحياة النفسية للإنسان، القديم أو الحديث، فالأمر سيان(٦٢).

فالأنماط الكبرى أو الأنماط الأولية هي عبارة عن "تصورات" واجه بها الإنسان الكون والطبيعة والمجتمع والطبيعة البشرية البيولوجية. وهذه الأنماط هي "لا شعورية" نمارسها في حياتنا اليومية. فلو أقتنى أحدنا سيارة قديمة وقادها في أوتوستراد دولي، لشعر برغبة داخلية تدفعه إلى أن يكون في مقدمة السيارات. إنه لا يريد أن تسبقه أي سيارة جديدة كانت أو قديمة، فتراه يرغم سيارته على ما لا تستطيعه طاقتها في منافسة السيارات الجديدة التي تسبقه بأسرع من سهم آخيل. إن هذا الإنسان يستجيب بلا وعي جمعي. إنه يريد أن يكون "فائزاً" من دون أن تكون ثمة مباراة للسباق. كل ما يملك على الطريق العريض هو سيارة قديمة. والمنطق يقول بأن مثل هذه السيارة لن تنافس السيارات التي جاءت بعدها بعشرين عاماً. وهو يعرف أن مخالفة هذا المنطق تجلب الدمار له ولسيارته. فلماذا يسرع؟... ليكون قائداً، ليكون "أباً". إنه يرفض موقف الطفل أو التابع. إنه يرفض أن يشعر بضعفه. ولكن لماذا كل هذا العناء.؟ إنه يعلم مدى المخاطرة التي يقوم بها، كما أنه يعرف أن ليس في مقدور سيارته (أي بمقدروه) أن يسبق السيارات الحديثة، ومع ذلك يصر بعناد أن يكون أباً قوياً لا ابناً ضعيفاً، أن يكون مذكراً لا مؤنثاً، أن يكون قائداً لا مقوداً. وكل محاولة تبدو سخيفة إذا نظرنا إلى خواتيمها "فحتى في حال تجنب وقوع حادث يرفعه إلى العالم العلوي أو ينزل به إلى العالم السفلي، فإن الفائدة التي يجنيها -في أحسن الأحوال- هي الصفر. ما قولكم في إنسان يعرف خطورة استهلاك الطاقة من دون عائد ولا فائدة، ويعرف ضرورة الوعي والحذر في الطرقات الكبرى،

ويعرف أن محاولة كهذه هي إهدار وعبث في عبث، وإنها لا تعود عليه بأي مردود مادي، ولا حتى معنوي (فما قيمة سباق لا يشهده أحد ولا يعترف به أحد) ومع ذلك يصر دائماً على اقتراف هذه الجهالة الخطيرة؟

لنفرض أن لصاحب السيارة القديمة ابناً يريد أن يستخدم سيارته لغرض ما. ما الذي نتخيله يقول لابنه؟ سيقول له: انتبه، لا تسرع إياك أن تنافس السيارات الحديثة، لا تنظر إلى أي سيارة أخرى، قديمة أو حديثة، ركزا انتباهك على الطريق وسر بهدوء.. إلى آخر ما هنالك من نصائح يزجيها الأب للابن.

وبعد أن ينهي الابن مشواره، سيعود الأب إلى قيادة السيارة بالطريقة ذاتها مدفوعاً بقوة داخلية لا واعية، مع علمه برعونة ما يقدم عليه. إنه يعود إلى شعوره السابق.. يريد أن يكون بطلا. أما عندما نصح ابنه فقد كان مستريحاً من عناء هذا الشعور. إنه يضفي صفاته على السيارة.

فيزعم أن سيارته أفضل من السيارات الحديثة، فحديدها اسمك ومحركها أقوى ومقودها أضبط، أما السيارات الحديثة فحديدها ضعيف وهي هشة تناسب المجتمع الاستهلاكي.. ولكنه بينه وبين نفسه يتمنى أن يملك سيارة حديثة. فالنمط الأولي هنا هو نمط ذكوري يقل كثيراً عند الإناث.

لن نقف عند الأنماط التي نجمت عن الأنيموس والأنيما، فهي كثيرة ومتشعبة. ولكننا نشير بشكل عام إلى أن نزوع الجنس إلى الجنس الآخر هو نوع من توخي الكمال، وهي محاولة متخيلة يقال أن البشرية عرفتها في مرحلة من مراحلها. إن الرجل عندما ينزع إلى الانثى إنما يريد تحقيق الكمال. وهناك قول سائر وهو أن الرجل إذا تزوج أكمل نصف دينه. ولكن عندما لا يكون زواجه ناجحاً فإنه يبحث عن أنثى جديدة -العشيقة- معتقداً أنها هي التي تحقق ما لم ينله في الزواج.

بهذه الطريقة يهيمن النمط الأولي، ويصبح دافعاً خفياً، وكثيراً ما يجلب الدمار. والفكرة التي ترى أن الأنماط الأولية هي أنماط راقية خيرة، إنما هي فكرة خاطئة ومغلوطة. فالأنماط هي الأعمال الدفينة، وهي مرجل تغلي فيه كل أنواع العواطف والغرائز والانفعالات من شتى الأنواع والأصناف.

من هذا الواقع، واقع هيمنة الأنماط على تصرفات البشر ينشأ الأدب، الذي لا يمكن إنتاجه خارج إطار هذه الأنماط. عن أي شيء يتحدث الأدب؟ عن الحب والكراهية، عن الاثم والسقوط عن العشق والاتحاد، عن النفور والانفصال، عن القوي والضعيف، عن المخلص والعذراء، عن العدو والصديق، عن الجسد

المعذب والنفس المرهقة، عن البناء والتعمير، عن الهدم والتدمير، عن الاخلاص والخيانة، عن الحياة والموت، عن المغامرة والرحلة، عن الضياع والوعي، عن الاغتراب والحنين عن التيه والعودة، عن مجابهة القوى الغاشمة، عن مواكبة قوى الخير، عن الابطال والصعاليك، عن المتبتلات والساقطات، عن المجدليات التائبات، عن العمل والانتاج، عن قوة المال والاستهلاك، عن الكسل والاجتهاد، عن السلم والحروب، عن الجنة والنار، عن أرض الخطايا وجبل المطهر، عن الاله والشيطان، عن التنافر والتجاذب، عن صراع العماليق والأقزام، عن المحب الذي يدمر حبيبته بإخلاصه لها وتعلقه بها، عن الرسول الذي زيف الرسالة أو أهمل قسماً منها سهواً أو عن عمد أو تأخر في إبلاغها لغير صاحبها، عن الرسول الأمين الذي تقضي عليه أمانته، عن سوء التفاهم بين متفاهمين، عن الطفل الشقي أو الطفل الذي يسعى إلى المعرفة والقوة، أو الطفل المنزوى الذي يكره الناس، عن الخادمة التي تسرق سيدتها، أو التي تضحي من أجلها و/أو من أجل سيدها، أو التي تنافس سيدتها على زوجها، عن التغلب على التنين أو الحوت أو الغول عن مغامرة تسلق جبل أو عبور نفق أو اللجوء إلى كهف، عن اكتشاف البحار والغابات والجزر النائية والأقاليم العجيبة؟؟...

ولو رحنا نعدد أضعاف ما عددناه لما خرجنا عن إطار الأنماط الأولية حتى عندما نتحدث عن الهستريا والعصاب والرهاب والفصام والهذيان. إنها كلها تندرج تحت الأنماط الأولية الكبرى أو الثانوية المشتقة منها.

ولكن ألا يوجد "لا وعي شخصي"؟ بلى يوجد، ولكن هذا اللاوعي يظل مندرجاً تحت راية اللاوعي الجمعي. وشخصانية اللاوعي ليست أكثر من تلاوين خاصة بصاحبها. إنها إعادة رسم اللوحة ولكن بريشة جديدة، وبالوان جديدة. فالصراع مع الجبابرة مثلاً يتجلى في العصر الحديث بالصراع مع المؤسسات الكبرى، صناعية كانت أو زراعية أو اجتماعية أو عصبوية.. وفي هذه الحالة تلعب التجربة الشخصية دوراً كبيراً في تلوين اللوحة، وهذه هي مأثرة الذاتية في الأدب، فنظرية النقد الأسطوري لا تلغي دور المؤلف إلى الدرجة التي ذهبت إليها بعض النظريات، كالنظرية الأسلوبية، أو النظرية اللغوية، ولولا هذا الدور لكان كل الناس أدباء. ولكن كيف يتكون الأديب؟ هل يدرس الأنماط الأولية فيصبح أديباً؟

الأديب يشبه السباح أو راكب الدراجة أو ربان السفينة... فالذي يريد أن يتعلم السباحة عليه أن يسبح، لا أن يتعلم قواعد السباحة. قواعد السباحة معروفة

عند الجميع. ألا تعرف أن قواعدها هي القاء الجسد في الماء وتحريكه مع التجديف باليدين والدفع والتوجيه بالساقين؟؟ .... إن معرفتك هذه لا تفيدك، فإذا اعتمدت عليها وتوهمت أنها تكفيك وألقيت نفسك في الماء لغرقت. إنك بالمعرفة لن تصبح سباحاً، ولكن بالممارسة والتجارب الفاشلة والاصرار على المتابعة تصبح سباحاً. وعلى هذا فقد يتساوى الكاتب والرجل الأمي في الخضوع للأنماط الأولية، لكن الأدب ليس مسألة خضوع. إنه مسألة التعبير بطريقة معينة. ما هي هذه الطريقة وكيف نتقنها؟

هذه الطريقة هي "التقليد الأدبي" ونتقنها بأن "نسبح" في هذا التقليد فقط، وبذلك نكون قد وصلنا إلى مستوى التعبير الأدبي، إذا نجحنا(٦٣). وهذه الطريقة لا تقضي على شخصية المؤلف كما يتراءى من النظرة الأولى، فسوف نرى فيما بعد أن له دوراً في التجديد ضمن مجال حددته نظرية النقد الأسطوري.

والأديب لا يكتشف الأنماط الأولية الكبرى، لأنه أصلاً خاضع لها من دون أن يشعر. فهو يتحرك في جغرافيتها، وهي الجغرافية التي رسمها الخيال الأدبي. إنها تشمل العالم العلوي، وهو عالم الأبطال والآلهة والخارقين،، والعالم الدنيوي، وهو عالم البشر العاديين والعالم السفلي وهو عالم الكائنات الأدنى، عالم الشياطين وكل ما هو شائه من مخلوقات شريرة. وليس ثمة حدود فاصلة بين هذه العوالم، فكائنات العالم العلوي قد تهبط إلى الأرض وتعيش فترة بين سكانها، وكائنات العالم السفلي قد تصعد إلى الأرض وتعيش بين أبنائها. وإلا كيف نفسر الخير والشر بين البشر؟ إن البشر يظنون أنهم أبرياء وإن سلوكهم يتماشى وتعاليم العالم العلوي لكن كائنات العالم السفلي هي التي تفسدهم. وبالمقابل فإن سكان العالم الدنيوي قد يهبطون أو يصعدون وفقاً لتصرفاتهم وإراداتهم. ومن هذه التصرفات تنشأ المحاكاة العليا (المأساة) وهي محاكاة ما فوق مستوى البشر، والمحاكاات الدنيا (الملهاة) وهي محاكاة ما دون مستوى البشر. وهناك مستويات عدة بين هذه العوالم، كالمستوى الالهي والمستوى البشري والمستوى الحيواني والمستوى النباتي(٦٤) وقد نشأت الأنماط الأولية من العلاقة التصورية لهذه العوالم مع بعضها من جهة، ومن جهة أخرى لعلاقة الإنسان مع الطبيعة التي هي أيضاً علاقة تصورية. وقد استعار رموزه من الطبيعة لتدل على الأنماط الأولية، كالشمس والبحر والكهف والغابة، من غير أن يثبت على المرموز ويلازمه دائماً، فقد يتخذ الأب كنمط من الأنماط الكبرى رمزه من الشمس أو الجبل أو المدفع أو قاذفة الصواريخ في العصر الحديث. وقد يتخذ الآله هذا

الرمز أيضاً. وكذلك الأنماط الأخرى فإنها لا تلازم دائماً رمزاً بعينه. ومن هنا كان تنوع الحلم والأدب، فقد تختلف الرموز، إلا أن النمط الأولي واحد. فالنمط الواحد يختلف بترميزه من شخص إلى آخر، من حالم إلى حالم، ومن أديب إلى أديب.

هذه الأنماط هي أنماط واقعية، بمعنى أن الواقع الوجداني هو الذي أفرزها، وليس بمعنى وجودها المادي. إنها نشاط نفسي وآلية من آليات النفس في الدفاع عن ذاتها، وفي تحقيق أغراضها. إنها الرغائب وقد تجسدت في صور. وهي مشتركة بين الناس جميعاً، لأنها ناجمة عن واقعهم كذكر وأنثى، وكعلاقات متواشجة ومتضاربة ومعقدة. وقد ترسبت هذه الآلية في الأعماق إلى درجة أنها أصبحت لغة كاملة ومتماسكة وآسرة لا فكاك منها، إنها إطار يتحرك في داخله النزوع الإنساني. ولكنها في الوقت نفسه "لغة منسية"(٦٥). والذي جعلها منسية هو الوعي الاجتماعي القمعي الذي حرم تداولها ومنع الناس من التعامل بها واعتبرها عملة باطلة، وهل قليل أن يفصح الفرد عن أعماقه بهذه اللغة الصريحة الفجة التي تعبر عن صدق الموقف والتطلعات؟ وليس هذا وحسب، بل إن الوعي هو الذي دفع اللاوعي الجمعي إلى التعبير عن نفسه بلغة الرموز، فرقيب الوعي الاجتماعي لاحق هذا اللاوعي حتى حجرته الداخلية، حتى الصندوق الأسود، واضطره إلى التحايل والمماراة. وقد نسي الإنسان هذه اللغة لقلة التداول والخوف من العقاب، فقد فرض عليها الحظر. لكنها لغة قائمة بذاتها لم تتغير منذ آلاف السنين.

□□□

الأنماط الأولية في نشاطها الانتاجي

الأنماط الأولية، تلك اللغة المنسية، لا تكف عن النشاط الانتاجي. فما دامت آلية من آليات الدفاع عن النفس وإعادة التوازن لها، فإنها تبتكر أساليب وأساليب في الحفاظ على الجنس البشري. ومن هذه الأساليب: الأحلام والسحر والعلم والدين والأدب. كل ما في الأمر أن التعبير عن الأنماط الأولية يختلف من فرع إلى فرع "ولولا هذه الأنماط لما كان ثمة حلم ولا سحر ولا دين ولا علم ولا أدب، وإنما كانت الحياة تقف عند المستوى البهيمي الأدنى. وهذه الفروع التي ذكرناها تشترك في ميزة جامعة هامة وهي أنها من إنتاج فرد ولكنها أيضاً تتعلق بالمجموع. وقد تكون علاقة العلم من بين هذه الفروع هي العلاقة المستغربة، إذ قد يسأل سائل نفسه ما علاقة العلم، وهو موضوعي، بما نخلقه عن أنفسنا من أساطير تتمثل في الأنماط الأولية؟

ولكن الإمعان في تاريخ العلم يظهر كيف أنه من ضمن النشاط الانتاجي للأنماط الأولية. إنه إنتاج النمط الأولي الذي يمثل الإله أو الأب. فالعلم يسعى إلى الاستحواذ كالأب تماماً. إنه يريد أن يمتلك كل وسائل القوة للهيمنة وتحقيق الرغائب والتطلعات كالأب تماماً. وهو يقدم الخير العميم والغلال الوفيرة والخصب والنماء كالأب تماماً. وهو قاتل ومدمر ومفسد من ناحية ثانية كالأب تماماً. إنه قابل للتحول والانقلاب المعاكس كالأب تماماً. وهو يرضى فيمنح ويغضب فيدمر كالأب تماماً. إن العلم هو الأسطورة تماماً، وقد تجسدت في كيان مادي. إن انتقال الأسطورة من الواقع النفسي إلى الواقع المادي هو ما نطلق عليه العلم الذي نوهم أنفسنا بأنه نشأ مستقلاً كل الاستقلال عن الأسطورة والسحر والأدب والدين. وهذا الوهم ما يزال يتحكم في نظرة الكثيرين منا.

وقبل الانتقال إلى نشوء نظرية النقد الأسطوري اعتماداً على هذه الأنماط، نحاول إبراز المعاجم والخصائص المشتركة التي تميزها:

١-إن ما يصل الفرد من هذه الأنماط، سواء عن طريق الحلم أو الدين أو الأدب أو العلم إنما هو جزء من كل.. جزء زهيد لا يكاد يذكر. ولا يمكن حصر الأنماط الأولية في نشاطها الانتاجي إلا إذا أخذنا مجموع نشاطات الأفراد. إن العقد النفسية كلها ناجمة عن الأنماط الأولية، ولكنها لا توجد، ولا نظن أنها يمكن أن توجد في فرد واحد. وقد أصاب أندريه بروتون عندما زعم أن الخارق لا يكون هو ذاته في الأزمان كلها، لأنه ينتمي إلى "الالهام الشامل" الذي لا يصلنا منه إلا بعض الجزئيات الصغيرة. وهذه الجزئيات لها سبب كما سوف نرى لاحقاً(٦٦).

إن التطور المرحلي للفرد من طفولة إلى مراهقة إلى فتوة فكهولة فشيخوخة، جعل الأنماط الأولية تغير مواقعها وتصرفاتها.. أو باختصار إن هذه الأنماط تتخذ تصورات مختلفة من مرحلة إلى مرحلة.. وهذا ما يتيح لنا في أحايين نادرة الحديث عن خصوصية هذا النمط أو ذاك، ولكن لو نظرنا إلى مجموعة البشرية من أطفال ومراهقين وكهول وشيوخ لرأينا أن التصورات واحدة، وإن كانت الرموز مختلفة. ولكن لو نظرنا إلى أديب من الأدباء، لوجدنا أن ما يصله منها إنما هو الجزء الجمعي المنمذج، ولكنه ليس المجموع بكل تأكيد. فالجانب الذي برز في الأخوة كرامازوف للأب هو جزء من كل وإن كان يمثل اللاوعي الجمعي، ولذلك هو يختلف عن جانب آخر ظهر في رواية "الأب غوريو" مثلاً. والنمط الأولي في ميديا يوربيدس يظهر في جانب منه مختلفا عن جانبه في رواية "الأم" لمكسيم غوركي. فشتان بين الأمين، لكنهما منحدرتان من النمط الأولي. وكل ما نستطيع قوله هو أن مجموع الأدب قد يقترب من شمولية الأنماط الأولى.

٢-النمط الأولي متقلب متحول متشظ. والسبب في ذلك هو التركيبة النفسية للإنسان نفسه، فكما ينقلب الإنسان الوديع إلى إنسان شرس، وينقلب البريء إلى قاتل، كذلك النمط الأولي، فقد ينقلب إلى الضد ويتحول تحولاً خطيراً معاكساً لما كان عليه، وذلك وفقاً لتطورات الظروف الفردية والاجتماعية. فليليث كانت الأم الحنون، ربة المهد والنوم القرير ولكنها في كلكامش تنقلب إلى شيطانة ليلية تخنق الأطفال الذين كانت في يوم من الأيام تسكب في مسامعهم أغنية المهد لتجلب لهم النوم العميق. والسبب في هذا التحول هو أن المجتمع الذكوري الجديد غيّر مفاهيمه بعد أن صار مجتمعاً حربياً وانتزع السلطة من الأم، ولذلك فإن أغنية النوم الوديعة لا تهيء الطفل للمجتمع الحربي، فكأن هذه الأغنية صارت

قتلاً للأطفال الذين ينشأون على الوداعة التي تضر بالمجتمع الحربي.

والنظرية الأدبية تقترف خطأ جسيماً إذا ظنت أن الأنماط الأولية ثابتة: هذا للخير وذاك للشر وآخر للتدمير.. فعلى الرغم من أن اللاوعي الجمعي يتجه اتجاهاً ثنائياً ضدياً فإنه لا يجعل النمط ثابتاً. فإلى جانب ثنائية الاله –الشيطان– الإنسان– الحيوان، الذكر– الأنثى– الرجل– المرأة، الأب– الأم، الأخ التوأم– الأخ المزيف، الجلاد– المنقذ، رئيس الجناز– مخلص الموتى، الظالم المظلوم.. وغير ذلك من الأنماط الكبرى، ثمة الاله الرحيم الذي ينقلب إلى غضوب كاسح مدمر، والأب الحنون الذي ينقلب إلى أب قاس يصادر النساء ويلتهم الأبناء الذكور، والذكر الذي يتحول إلى أنثى أو يستعيد شكله الذكرى السابق كما حدث لتريسسياس.

فالتناقض في قلب الوحدة هو ما يميز اللاوعي الجمعي. إن نانا إميل زولا هي أم رؤوم جداً، وقاتلة خطيرة في الوقت ذاته. وميديا العاشقة المضحية تنقلب إلى غيورة مدمرة وإلى قطة تأكل أبناءها، وتجلب البؤس إلى كل من هم على صلة بها، أي بزوجها جاسون. والزعم أن الأنماط الأولية هي المثل العليا التي يضعها اللاوعي الجمعي أمامنا ما هو إلا تضليل لأنفسنا وخداع لها إذ أن هذا الزعم يتجاهل التحولات والانقلابات التي تصيب الأنماط الأولية. ومن الممكن تصنيف هذه الأنماط على النحو التالي:

الأنماط العليا، وهي الأنماط التي تحث على الوجدان الاجتماعي المثالي الراقي، والأنماط العادية التي تنجح أحياناً وتتعثر أحياناً أخرى، والأنماط الشيطانية وهي الأنماط التي تسير في الاتجاه المعاكس للأنماط العليا.

ولكن هذا التصنيف سرعان ما يزول ما دام التحول والتغير والتشظي يصيب أي نمط من هذه الأنماط، إلا القليل منها، وما دام التناقض قائماً في قلب النمط ذاته.

إن الدكتور جيكل هو ذاته المستر هايد، فالشخصيات من النشاط الانتاجي للأنماط الأولية. وصورة يهوه في الدين اليهودي هي صورة أكيدة للنزوع النفسي الذي لا يعرف الاعتدال في انفعالاته فقد جمع بين التبصر والتهور وبين الرحمة والقسوة، وبين روح البناء وروح التدمير(٦٧) وما أكثر الانتاج الأدبي الذي يقدم شخصيات تحمل هذه المعالم والسمات. إن بطل بوشكين "دوبروفسكي" يقدم لنا مثل هذه الصورة. إنه يعتمد الرحمة والمغفرة، حتى إذا غضب راح يطارد أعداءه أينما وجدهم. وتنتهي هذه الرواية نهاية متسيبة تحوطها الشائعات،

ومنها أن دوبروفسكي، الجنتلمان النبيل، صار قاطع طريق، يجمع حوله شذاذ الآفاق، ليقتص من أعدائه الأشرار.

٣-الأنماط الأولية هي أشبه بوظائف، لكنها وظائف ديناميكية تتخذ وسائل مختلفة في تحقيق مهامها. فالإيمان والإلحاد- مثلاً- يبدوان ظاهرتين متناقضتين ومتعارضتين تعارضاً لا سبيل إلى اللقاء بعده. ولكن النّزاع إلى الالحاد لا يختلف عن النّزاع إلى الإيمان. إنه يؤمن أن الإلحاد منقذ ومخلص ينتشله من هذا المستنقع الذي يغوص فيه، تماماً مثلما يعتقد المؤمن اعتقاداً راسخاً بأن الله تعالى يعمل على تخليصه وانقاذه مما هو فيه من ألم وضنك وبؤس(٦٨) إن الوظيفة مرتبطة بالهدف، وهو إعادة التوازن للجنس البشري سواء مع نفسه أو مع البيئة، وخلق مصالحة كونية أو إنسجام متكامل. ولو نجح الإنسان في خلق نظام يحقق له هذا الهدف لتغير النشاط الإنتاجي للأنماط الأولية وانتهى، لسبب بسيط جداً ألا وهو أن الإنسان لم يعد بحاجة إلى شيء من ذلك، إذ يكون قد حقق بنظامه هذا التوازن والانسجام المطلوبين. وهو في مساعيه هذه إنما يحكم على نفسه بأنه مخلوق فاسد مفسد. في الغاب يوجد قانون النمل والنحل والطيور والدببة وبنات آوى.. بل حتى الدجاج وجدت نظامها الخاص الذي تستريح إليه. أن الإنسان وحده لم يفلح، حتى الآن على الأقل، في المطابقة بين باطنه وظاهره، بين طموحاته وإمكاناته. ولهذا السبب بالذات لا يستطيع أن يستجيب لذلك الصوت الذي يمثله اللاوعي الجمعي ولا يستطيع بوعيه أن يخلق ما يغنيه عن لا وعيه، ولذلك تتعدد السبل والوسائل التي تسلكها الأنماط الأولية. إن راسكولنيكوف لا يختلف أبداً عن الأب زوسيا. الأول استخدم البلطة لتحقيق التوازن، والثاني عمد إلى المغفرة والاعتذار وسلم سلاحه لمنافسه: وما أكثر هذه التنويعات في الأدب. إن ياغو الذي نصب الشباك لعطيل ليس أكثر تدميراً من الكاهن الذي أخره الطاعون عن نقل الخبر لتقديم المساعدة لروميو وجولييت. إن الأنماط الأولية تعكس عبثية الحياة الإنسانية أيضاً. فنمط المسعف أو ناقل الرسالة في الأنماط الأولى كثيراً ما يخطئ، لا لسبب وجيه دائماً بل قد يكون السبب تافهاً أو لا وجود له..

إن الكون الذي خلقه الأدب إنما خلقه استجابة للأنماط الكبرى، أي التخيل الرؤيوي. وبقدر ما نتهمه بأنه من نتاج الخيال، ندفعه إلى أن يكون لصيقاً بالواقعية النفسية. إن الكون الذي قدمه دانتي في كوميدياه هو الكون الذي صاغته البشرية استجابة لمنزع أخلاقي. وهو يمثل الخيال الأدبي الكامل، فحتى الآن لم

يستطع أحد أن يتجاوز هذه الحدود التي وضعتها المخيلة البشرية. إن كل كاتب، مهما حاول، سيجد نفسه ضمن هذا "القفص" وما التجديد سوى إعادة إنتاج لهذه المخيلة أو لجزء منها، بطريقة أو بأخرى. والخيال العلمي في هذه الأيام لم يستطع تغيير أو تعديل أو توسيع جغرافية الكون الأدبي التي رسمتها المخيلة الأدبية اهتداء بالأنماط الأولى.

٤-بما أن الأنماط الأولية ناجمة عن الوضع البشري فلا غرابة أن تلعب الذكورة والأنوثة دوراً بالغ الخطورة في الأنماط الأولية، أي في الأدب. إن "الأنيما" و"الانيموس"- حسب المصطلح اليونغي(٦٩)- يلعبان دوراً حاسماً في النشاط الانتاجي للأنماط الأولية. ولو كان الجنس البشري منقسماً إلى قسمين منفصلين كل الانفصال هما الذكر والأنثى لكان الصراع بينهما صراعاً مميتاً.. بل ربما كان قضى على الجنسين معاً. وظاهرة "الامازونيات" ما تزال مستمرة، وإن لم يكن بالشكل القاتل الذي وصل إلينا. إن الانيما في المرأة يدفعها إلى شيء من التعقل والخشونة والرؤية، بينما يدفع الانيموس الرجل إلى الاندماج والتوحد في النصف الآخر الذي انفصل عنه. ومع ذلك فإن التكامل لم يتحقق أبداً، أو لا يتحقق أبداً. انقسام البشر إلى ذكر وأنثى هو أول انقسام في التاريخ، وأول توزيع للعمل. وهو شرخ كبير ترتب عليه ظهور أنماط أولية كبرى: الأب المنقذ، الأب القاتل، الأم الرؤوم، الأم القاتلة، الرجل العاطفي، الرجل المستبد، المرأة الطيبة، المرأة الخبيثة، مربية الأطفال وقاتلتهم.. وهذا الانقسام يسم الأدب منذ ظهوره وحتى اليوم. إن هيلين ما تزال تعيش بيننا. وإننا نرجح أن يكون ظهور الأدب مرتبطاً بظهور أول انقسام بشري في التاريخ. ولذلك ظهرت البشائر الأولى للألياذة وهي تحمل إلينا صورة للصراع حول المرأة. إن هيلين هي البطلة الأولى لهذه الملحمة وهي المحرك الأول لكل أحداثها. إن آنا كارنينا وديدمونه وجرازيلا وسندريلا، وكذلك بطلات فلدنغ وفلوبير وغيرهما... هن استمرار لهيلين بشكل أو بآخر. إن بطلة"آلام فرتر" التي من أجلها قتل البطل نفسه، لا تختلف عن السيرينات اللواتي كن يغوين الرجال ويقتلنهم. إن أو ليس يمثل نموذجاً أولياً للرجل الذي يقطع البحار في مغامرات خطيرة من أجل التكامل مع جزئه الأنثوي"بنيلوبي". ومنذ الإلياذة والأوديسة وحتى اليوم لم يتغير النشاط الإنتاجي للأنماط الأولية فما زالت الذكورة والأنوثة التي قدمت هذه الأنماط، محوراً أساسياً للأدب. وسوف يبقى هذا المحور فعالاً ما دام البشر جنسين.

إن الذكورة والأنوثة بتركيبتهما الجسدية يرسمان كثيراً من التضاريس

الأدبية الصغيرة. فلو كان الأب غوريو أماً لذكور وليس والداً لإناث، فهل كان يتصرف كما تصرف، ويموت وحيداً لم يحضر جنازته أحد؟

ولو كان الأب كرامازوف أماً، فهل كان سميردياكوف يقدم على قتله؟

ولو أسقطنا انجراف عطيل نحو التكامل مع ديدمونة، فهل كان يقدم على خنقها؟

في رواية"الأرض لإميل زولا يتخلى الأب، وبمحض إرادته عن ملكيته لأبنائه. يوزعها بالعدل بينهم. لكنه بعمله هذا يتخلى عن ذكورته. يصبح لاشيء. ينتقل من بيت ابن إلى بيت ابن آخر فلا يجد من يؤويه. إن الذكورة التي خلقت أسطورة القوة تصبح- في هذه الحالة أعجز من أن تحمي نفسها. إننا دائماً نخلق الأساطير لحماية الذات. والأسطورة هي أعظم سلاحاً لهذا الغرض منذ القديم وحتى الآن.

العجز عن التكامل هو ما يخلق الصراع بين الذكر والأنثى. إن ستراندبرغ في مسرحياته الأسروية، كمسرحية"الأب جوليا" يقدم نماذج طيبة في هذا الصدد. فالرجل يهفو إلى المرأة ليكمل ذاته. نحن نقول ليكمل دينه، ولا فرق. ولكن ماذا تكون النتيجة؟ إنها واضحة، إذ سرعان ما يذر الشقاق بقرنه بين الزوجين. يريد أن يصحو وتريد أن تنام، يريد أن يتنزه وتريد أن تتثاءب. يكره الكرنب وهي تحبه. يحب الصخب وتحب الهدوء، ينزوي ليفكر فتخرج لتلهو... أشياء وأشياء رصدها الأدب، ولكنها كلها تدل على أن النصف الآخر لو كان منسجماً مع النصف الأول لما افترقا. مدام بوفاري لم تستطع تكميل زوجها، إنها مثل هيلين عملت على تدمير الأسرة. والأب السكير، وما أكثره في القصص والروايات، يهرب من زوجته فيدمر أسرته. إن"أميدية" يوجين يونسكو لا يستطيع العيش في منزل الزوجية. ثمرة الزواج طفل ميت-جثة- يرمز إلى الكراهية الزوجية المستترة. تنمو جثة الطفل بسرعة جنونية، وتنمو في الوقت نفسه عشبة عش الغراب السامة، فلا يجد أمامه خلاصاً إلا في الاعتلاق بنسر عابر(٧٠).

إن أعظم تحقير للإنسان إن أعظم لذائذه في النصف المكمل له تكمن في أقذر أعضاء الجسد التي تفرز ميكروباً وبولاً ودماً. وحتى يرتفع بنفسه عن نفسه راح يقدس هذه الأعضاء الجسدية ويخلق حولها الأساطير، وما يزال رهن هذه الأنماط التي خلقها. إنها من صنع يديه، ولكنه اغترب عنها فصارت هي التي تصنعه وتلعب في مصائره.

إن انتقال السلطة-بعد افتراق الجنسين- من الأنثى إلى الذكر أحدث حروباً

طاحنة بين الجنسين. وما حرب الأمازونيات سوى محاولة لاستعادة السلطة المفقودة التي انتقلت إلى الذكر. ولكن بمقدار ما حقق الذكر من سيادة وجد نفسه خاضعاً لما كان يريد أن يهرب منه.

قلب القيم وعكس المفاهيم فما ازداد إلا تعاسة. راهبة المعبد سماها عاهرة والوظيفة المقدسة انقلبت إلى زنا. وما يزال الأدب يحتفظ بالأنماط الأولى للمرأة على شكل المجدلية. إن سونيا دستويفسكي في"الجريمة والعقاب" تذكرنا براهبات المعبد المقدسات، وهي تحظى حتى يومنا بالاحترام مثل أي مجدلية في الأدب القديم. ومن هنا نفسر ظهور العشيقة والعشيق في الأدب. أنها متابعة للأنماط الأولية.

فالرجل الذي لا يجد نصفه المفقود في زوجته يوهم نفسه بأنه أساء الاختيار، فيلجأ إلى العشيقة التي غالباً ما تكون على علم ودراية بعادات زوجته فتسعى إلى توفير الراحة والهدوء له باجتناب ما اعتادت زوجته أن تغيظه به. ومع ذلك تكون النتيجة أسوأ من السابق. وما التخبط الذي يجد الإنسان نفسه متورطاً فيه سوى استجابة لنداء الأنماط الأولية في خلق الفردوس الأرضي.

ولما عجز عن إقامة الفردوس على الأرض أقامته له الأنماط الأولية في السماء وجعلت الجحيم في العالم السفلي.

وقد مرّ حين من الدهر كان الأدب في فرنسا يقوم على الأركان الثلاثة: الزوج والزوجة والعشيقة(أو العشيق). إن العشيقة تمثل وهم النزوع إلى الكمال. ولكنها بدلاً من أن تكمله تنقصه، وبدلاً من أن تسعده تشقيه. ولو حظي بآلاف العشيقات لما استطاع أن يغير من وضعه شيئاً، فلا عجب إذا كانت النهاية المنطقية للعشيقة في الأدب الفرنسي هي الفشل والانسحاب مشيعة بالسخرية. لقد وضع القوانين والأنظمة والتشريعات بغية تحقيق الكمال فما أفلح وظل أسير الكمال الذي ترسمه له الأنماط الأولية. إنها أنماط خارجة من تكوينه، ومن وجوده في هذا العالم الناقص. فمن نقصه حاك أساطير الكمال ومن ضعفه نسج أساطير القوة، ومن قسوته إبدع أساطير الحنان. أما الكمال المنسجم فلا أثر له إلا في الأنماط الأولية.

٥- الأنماط الأولية في الأدب خاضعة لكثير من التعديلات والانزياحات تعكس الاضطراب الذي يصيب النفس البشرية من جراء علاقاتها الكثيرة مع الآخرين ومع الطبيعة. ولكن تظل العلاقة مع الآخرين هي الأساس في التعديلات التي يجريها الأدب على الأنماط الأولية. وهذا ما يبيح الكلام عن"التجديد" في

الأدب. إن راسكولنيكوف يجمع في شخصه النقيضين، فهو يلعب دور الأب المثالي ويأخذ على عاتقه مهمة توزيع الثروة بالعدل، ولكنه ينصاع للمجدلية المقدسة سونيا، فكأنه ابن بار يتعلق بأمه. إن سونيا هي النموذج اللاواعي الذي يقتدى به بعد أن اصطدم وعيه بجدار النظام القائم.

كما أن الملك لير يعتبر من الأنماط المعدلة. أنه أوديب الذي يسعى إلى إقامة حكم منسجم مع نواميس الطبيعة وقوانين المملكة. ولكنه لا يصل إلى النهاية المأساوية التي انتهى إليها أوديب. لقد أصيب بالعمى وذاق التشرد كسلفه، وهو مثله بطل منهزم، لكن شكسبير يعدل في خاتمة لير فيخفف من وقع المأساة التي كادت تحل فيه كمأساة أوديب. إن الهامارتيا في هذه المسرحية تشبه الهامارتيا في المسرحية اليونانية. إن الهامارتيا(الخلل أو العيب أو النقص الطبيعي) نابعة من مسامات الحياة البشرية، من علاقاتها الشائهة. ولكنها في أوديب تؤدي إلى نهاية مفجعة، بينما لا يقف لير عند هذا المصير فقد عدله لغاية أخلاقية تنسجم مع العصر الذي عاش فيه. وهذا يدل أن العصر من أهم حوافز التعديل وانزياح الأسطورة عن أصلها.

قد نظن أن هذا التعديل يخص الأدب الحديث، باعتبار أن الظروف التي تجري فيها الأحداث هي ظروف مختلفة أو جديدة كل الجدة بالنسبة إلى الظروف القديمة. وربما كان هذا من جملة الأوهام التي نتمسك بها في تفسير التعديلات التي تطرأ على الأنماط الأولية. لكن هذا الوهم ليس زائفاً بكامله، بل يشتمل على جانب كبير من الواقعية، إلا أن الذي نراه هو أن التعديل يخضع لموقف الكاتب أكثر من خضوعه لمستحدثات الظروف والعلاقات. فإذا تحول القارب الشراعي إلى سفينة ذرية، وحلت الطواحين الآلية محل طواحين الهواء، وطردت وسائل النقل السريعة تلك الحيوانات الأليفة التي كانت تستخدم، واستغنى التلفون عن التخاطر، وصارت الربة أثينا تأتي بمركبة فضائية لا على متن غيمة... فإن ذلك لا يقتضي إلا تعديل التسميات، لكن الأنماط الأولية تبقى كما هي لا تتغير، بيد أنها تخضع للتعديل إذا غير الكاتب موقفه. والدليل على ذلك أن القدماء كانوا يجرون مثل هذا التعديل لضرورات أخلاقية وليس لتغير الظروف. إن موقف الكاتب هو الذي يفرض التغيير. إن يوربيدس، بعد أن كتب"افجينيا في أوليس"عاد وكتب" افجينيا في تاورس"، ففي المسرحية الأولى يضحي اغاممنون بابنته كما ضحى يفتاح بابنته وإن اختلفت الظروف فالدوافع واحدة: الأول ينشد النصر والثاني يبتهج به. لكن يوربيدس يتخذ موقفاً أخلاقياً جديداً في مسرحيته الثانية،

فهو يرفض الأضحية البشرية، ولذلك زعم أن الربة اثينا جعلت الحيوان يحل محل الإنسان في قرابين الآلهة، تماماً مثلما حل كبش محل اسحق. إن يوربيدس يدفع بالشفقة الإنسانية إلى قلب الربة اثينا فتحمل افجينيا من أوليس إلى تاورس، فتعيش ناسكة في معبدها إلى أن يأتي أخوها أورست ويعيدها.

إن موقف الكاتب من الأخلاق والمواضعات الاجتماعية هي التي تدفعهم إلى تعديل الأنماط الأولية، أما الظروف فلابد من أن يحددها النقد قبل أن ينساق معها. إن أرستوفان أجرى كل تعديلاته بناءً على رؤيته التي تعكس موقفاً أخلاقياً جديداً يجنح إلى السلم وينفر من الحروب.

إلا أن الأدب في كل ما يفعل، وسواء صوّر الخير أو الشر، يظل أخلاقياً يرمي إلى تحقيق التوازن والانسجام بين البشر وبينهم وبين الطبيعة(٧١).

٦- لقد أوجدت الأنماط الأولية للأدب لغة واحدة لا تكاد تتغير بتغير الأقوام واللغات. وحتى ولو رفضنا نظرية دوسوسير واللسانيين(٧٢) في أن كل لغة تتألف بالضرورة من مسند ومسند إليه وفق نظام لا يتغير في كل اللغات، كالشطرنج، وزعمنا أن كل لغة لا تختلف عن الأخرى في الاصطلاح العشوائي للألفاظ فحسب، بل تختلف أيضاً في كل شيء، فإننا نجد أنفسنا أمام لغة مشتركة بين كل الآداب ولا استثناء. فقصيدة الحب الإفريقية لا تختلف عن قصيدة الحب عند سكان الأسكيمو. والأليجيات واحدة كتبت بلغة الزولو أو بلغة هونولولو، وأغاني المواسم واحدة... باختصار نقول أن الأدب هو نظام عالمي وطيد نابع من طبيعة التركيبة النفسية للبشر، ومن نمط تواجدهم النفسي، ومعاناتهم الواقعية.

السماء والأرض والمطهر والجحيم، وعلاقة الأب بالابن والابن بالأب، وعلاقة البنت بأمها وأبيها، وعلاقة البطل الحضاري بجحافل الكائنات الممسوخة والولادة والموت والقيامة أو الولادة الجديدة، ورهاب الأرواح الشريرة واستئناس الجن، والصراع مع العماليق والوحوش الضارية والتصدي للظلم ونشدان العدالة والرغبة في التوازن النفسي والاجتماعي، والتعامل مع قوى الطبيعة... كلها تراث أدبي مشترك بين جميع الشعوب تقريباً.

ومعرفة شعب لفن المسرحية مثلاً، في حين تجهل الشعوب الأخرى هذا الفن لا يقدم ولا يؤخر من الأمر شيئاً، فما الأنواع الأدبية سوى أدوات لأداء المخزون الجمعي في أعماق النفس(٧٣). إن البطل الذي يولد من رحم البحر(نحن المحدثين نقول: من رحم المجتمع أو من الظروف الاجتماعية) ويمتطي مركبة الشمس(نحن نقول: أنه قام بأعمال بطولية باهرة) وتنتظره الأم

البحرية المتوحشة فتلتهمه كما التهم الحوت النبي يونان(نحن نقول: أن الطغاة وأرباب الثروة هم الذين كافحوه وقتلوه) يعود إلى الولادة من جديد(نحن نقول: أن مبادئ هذا البطل تظل خالدة) هو نمط من الأنماط الأولية التي رافقت ولادة البشرية، فمنذ عشرة آلاف سنة قدّم المصريون هذه الصورة الشمسية(٧٤)، وما تزال مستمرة في آدابنا حتى اليوم.

نحن نقول اليوم عن وطننا أنه"الوطن الأم" ولكننا نقول عن الوطن الذي يعادينا بأنه وطن الغيلان والطغاة، أي وطن الأب الذي يلتهم أبناءه مثل جوبيتر- وهذا نمط من الأنماط الأولية يظل واحداً مهما تغيرت أساليب الأداء ومهما تعددت اللغات، طالما أن هناك ظروفاً تستدعيه.

ونحن لا نشك في أن القارئ لن يفهم منا أن الترجمة من اللغة إلى اللغة الأخرى لا تزيح شيئاً من خصائص الأدب، وعلى الأخص تلك الإيقاعات الخاصة باللغة الأصلية. إن قراءة كوميديا دانتي بالإنكليزية هي غيرها بالإيطالية. وقراءة سوفوكليس باليونانية تختلف عن قراءته في بقية اللغات. إلا أن الترجمة تحتفظ دائماً بما هو مشترك في الأدب، أي بالأنماط الأولية.

وهنا نقطة نود أن نشير إليها إشارة عابرة لأنها بحاجة إلى دراسة موسعة، وهي قضية أن اللاوعي الجمعي الذي يحتفظ بالأنماط الأولية هو من الموروث البشري الذي ينتقل من جيل إلى جيل. لنفرض أن هذه النظرية مغلوطة، وأنه لا يوجد توريث ولا من يحزنون... فماذا تكون النتيجة؟... لا شيء يتغير. فلو أننا جيل غير مسبوق على الإطلاق بأي موروث من الأنماط الأولية، وأردنا أن ننتج الأدب، هذه السلعة النفسية، فماذا نفعل؟

سوف نتحدث عن الولادة والموت والخلود والولادة الثانية، وعن الوحوش والغيلان البشرية والحيوانية، وعن معاناة الذكر والأنثى، وعن مواجهة الطبيعة والتصدي لما نراه من خلل في العلاقات الاجتماعية، وسوف تدفعنا الرغبة العميقة إلى تصوير البطل وفق ما نشتهي ونريد وندفع به، غب موته إلى السماء ليولد ثانية-بمبادئه- كآلهة المصريين القدماء، بينما ندفع بخصومه إلى الجحيم حيث العذاب الأبدي. سوف نتحدث عن علاقة القوي بالضعيف والمحروم بالمتخوم، والظالم بالبريء والأم بالأب والابن بالأم.. و.. و.. باختصار سوف نخلق الأساطير والأنماط الأولية التي سبق للأجيال الغابرة أن خلقتها. وإذا كنا، كجيل غير مسبوق، لا نتحدث عن ذلك، فعن أي شيء ترانا نتحدث؟... هل استبدال الغول بالمرابي حجة بأننا لا نخلق أدباً معاداً مكرراً، بل نخلق أدباً

جديداً؟ هل إذا تحدثنا عن الحركة النسائية المناهضة لسطوة الرجل وجبروته وطغيانه، بدلاً من الحديث عن الأمازونيات نكون قد أوجدنا أدباً جديداً؟ هل استبدال صواعق زيوس بحرب النجوم يكفي للزعم بأننا أمام أدب.... جديد؟، أو بالأحرى أمام أدب مختلف كل الاختلاف عن الأدب الموروث؟.

فإذا انتقلنا إلى إسهامات الطبيعة في تكوين الهيكل الأدبي وجدنا أنفسنا نستخدم اللغة ذاتها. فنحن مضطرون إلى الحديث عن الجبال والوديان والكهوف والغابات والبحار والأنهار والينابيع والحقول والزهور والشمس والقمر كما كانوا يتحدثون... ليس هذا وحسب، وإنما نحن مضطرون إلى استخدام الترميز ذاته، فلا يمكن أن نرمز بالجبل للإنسان الهش المتهافت، ولا أن نرمز بالقمر للوجه الشائه، ولا أن نرمز بالشمس إلى الرجل المنطوي على ذاته أو المقتر الذي يمنع الخير عن الآخرين.

من هنا فإننا نعتبر طرح مشكلة توريث المخزون الجمعي بمثابة طرح نافل للقضية، إذ أن التسليم بها يسوقنا إلى النتيجة ذاتها التي يسوقنا إليها رفضها، ما دام الأدب مشدوداً بأمراس إلى الواقع النفسي البشري شداً آسراً، ولغته واحدة مهما اختلفت الألسن.

إن الوجوديين الذين أوغلوا في تحليل الذات اضطروا إلى التسليم بخروجها من قوقعتها والاتجاه نحو الآخر. وقد أطلقوا على هذا الخروج اسم"السقوط". فالذات بريئة ما دامت قائمة بذاتها. ولكنها بذلك تحكم على نفسها بالدمار. إذن لابد من أن تسقط... من أن تخرج إلى العالم. وبخروجها تفقد عذريتها(٧٥). فماذا يعني هذا الكلام إن لم يعن أن الذات مضطرة أن تكون جماعية، ومضطرة أن تستخدم النظام المشترك في النقل والتوصيل، أي الأنماط الأولية واللغة المشتركة؟... ترى هل ثمة فرق بين سقوط الذات الوجودية، وبين سقوط الإنسان في الخطيئة الأولى، خطيئة الوجود؟.

لقد قدم لنا سارتر في مسرحية"الذباب" مأساة أورست وإقدامه على قتل أمه. وحاول أن يطرح القضية طرحاً جديداً يرتكز على فرادة الذات الوجودية، فما الذي قدمه لنا؟

لا شك أن العمق النفسي يتخذ وجهة خاصة، لكن الأنماط الأولية ما تزال الأساس الذي يدور فيه قلم سارتر. فقد ظل آغاممنون البطل النموذجي في نظر ابنه، بينما رأى في كليتمنسترا الأم المتوحشة القاتلة. ولو أن أورست رأى في أبيه قاتلاً وفي أمه ضحية لتغيرت عقدة المسرحية.

إن لغة الأخلاق تفرض نفسها حتى على سارتر الذي كان من أعظم متمردي القرن العشرين على الأخلاق"الموروثة". إنه يستخدم اللغة ذاتها التي استخدمها اسخيلوس ويوربيدس. فمن هذه الناحية لا نجد لغة جديدة، سوى أنه كتب بالفرنسية بدلاً من أن يكتب باليونانية.

أما التعديلات والانزياحات وما شابه ذلك من ضرورات يخضع لها الإنتاج الأدبي، فإنها هي الأخرى معروفة منذ قديم القديم.

الرمزيون والسيرياليون حاولوا أن يخلقوا هم أيضاً لغة فريدة ونادوا بالتداعي الحر. ورأوا أن الإبداع لا يكون إلا بالاستسلام لحرية التداعي. وكل حديث عن حرية الكتابة خارج حرية التداعي يعتبرونه حديثاً نافلاً. ولكن التداعي الحر ذاته ما هو سوى منفذ للضغوطات التي تمارسها الأنماط الأولية سواء زعمنا أنها موروثة أو مستحدثة. ولهذا عجزوا عن خلق"لغة جديدة". قد تكون محاولات جديدة، لكنها بالتأكيد ليست لغة جديدة، لكنها بالتأكيد ليست لغة جديدة بالمعنى الذي شرحناه. لقد ظلوا داخل قفص الأنماط الأولية، بل يمكن القول أنهم أغنوا هذه الأنماط بدعوتهم الكتاب إلى الاستسلام للعفوية وصولاً إلى الباطن الذي تحجبه سجف الضغوطات والقيود والمواضعات. إن الجديد الذي دعا إليه السيرياليون أقرب إلى الدعوة الثورية الاجتماعية. أنها تشبه ثورة الكلبيين الإغريق على العادات والأعراف، لكنها لم تخرج عن هيكلية الأدب. إن للأدب لغة واحدة مثلما للتشريح والكيمياء والفيزياء لغة واحدة. والأنماط الأولية هي التي توجد هذه اللغة، بالعربية كتبت أو الإيطالية. ولذا كان الحديث عن الأدب عموماً منذ أدب الرافدين ومصر وحتى اليوم هو ذاته الحديث عن الأدب الفرنسي. قد تختلف الأشكال والأساليب واللغة القومية، لكن كل هذا الاختلاف لا يمنع من قيام لغة أدبية واحدة بالمعنى الذي قصدناه فالأدب مؤسسة عالمية، فكما تشترك البشرية بصفات واحدة فإنها تشترك أيضاً بأدب واحد، من غير أن يعني ذلك ضرورة ظهور كل الأنواع الأدبية في أدب من الآداب. وإلا كيف نفسر ظهور قصص الجن والأبالسة والملائكة في كل آداب العالم؟ وكيف نفسر اشتراك البشر في الغناء والبكاء والفرح والحزن.... الخ؟

ولو لم يصلنا التقليد الأدبي عن طريق الوراثة المكتسبة كما يذهب يونغ، لوصلنا إليه نحن في إنتاجنا الأدبي. وهذا ما ينفي أي قطيعة بين القديم والحديث أو بين أدب وأدب.

ولو نظرنا في الأمثال، وهي أدب مكثف، لوجدنا تقارباً بين الأمم نتيجة

وحدة التجارب البشرية. وكما يوجد عندنا المثل والمثل النقيض، كذلك نجد عند بقية الشعوب، بل إننا نجد بعض التعابير واحدة. فالمستخدم اليوم هو"الوطن الأم" وليس"الوطن الأب". فإلى أي أزمان سحيقة يرجع هذا التعبير؟ ألا يرجع إلى العصر الأمومي الذي كانت فيه الأم مشرفة على كل شيء، تمنح الحنان والأمان وتربي على المحبة والغفران؟ ولو أن أحداً استخدم تعبير"الوطن الأب" لكان موضوع استهجان. إنه يشبه تماماً ذلك الذي يخالف المألوف من غير أن يجد نصيراً واحداً. وهذا شبه مستحيل في الأدب الذي يرجع إلى آلاف السنين. ولهذا لابد من تحديد"الجديد" أو بالأصح تحديداً الهامش الذي يظهر في التجديد، قبل الحديث عن الجديد وثورته.

إننا نستخدم في الأدب لغة واحدة، كما نستخدم لغة واحدة في الترحيب والوداع واللقاء... إننا نملك أدباً واحداً مثلما نملك جسداً واحداً.

□□□

بود موركين والأنماط الأولية

توسع يونغ في شرح الأنماط الأولية في بعض كتبه(٧٦) ولكنه اعتمدها كنظرية مركزية، مما جعله يعدل من غلواء فرويد في اللبيدو، إذ وجد فيه طاقة ذات اتجاهين: انطوائي ينحو إلى الذات وقد يدمرها، وانبساطي ينحو إلى الآخرين، إلى الخارج، وهو اتجاه يسعف المرء على التكيف مع الحياة. ولكن لا الانبساطي ولا الانطوائي، لا الظل ولا القناع، قادرون على الخلاص من الأنماط الأولية. وعندما نقول أن الأدب"رؤيا" فإننا نعني الأنماط الأولية، أي أن الأديب أو الشاعر يقوم بعملية خرق ويصل إلى اللاوعي الجمعي. فالرؤيا هي ارتحال إلى اللاوعي الجمعي، إلى المجاهل والخفايا، إلى الأسرار الغامضة. وهي غامضة لأنها لا تخضع للمألوف الجاري، وليس لأي شيء آخر. فالشاعر هو صاحب رؤيا وليس مريضاً من صرعى اللبيدو. والأدب مدخل حقيقي إلى الأسرار المجهولة وليس عرضاً من الأعراض المرضية، كما ذهب فرويد. وقد يؤثر مزاج الكاتب في أساليب الأداء الأدبي، إلا أن ذلك المزاج مهما كان لا يغير من الرؤيا، لا يغير من الأنماط الأولية إلا بالمقدار الذي يقتضيه الانزياح عن الأسطورة الأولى، والذي يفرضه موقف الكاتب من الحياة ومستجداتها. إن الرؤيا هي جواز سفر يتيح للشاعر أو الأديب اجتياز الحدود من منطقة الوعي، والدخول في القصر المنيف والمتشعب والضخم الذي لا أسوار له، قصر اللاوعي الجمعي. فحياتنا تفرض علينا أن نختزن في أنفسنا المراحل التي مرت بها البشرية. بل أننا في حياتنا الفردية نكرر تلك المراحل. وهذا اللاوعي الجمعي هو التعبير الصادق عن نزوعنا من جهة، وعن وراثتنا للمراحل السابقة من حياة البشرية الموغلة في القدم، من جهة ثانية.

وهذا النزوع ليس دائماً شعوراً راقياً، بل قد يكون نزوعاً عدوانياً. إلا أن الأدب يعدل من النزوعات العدوانية، فيصف الجريمة ولكنه يدينها، ويصور

الشر ولكنه يستنكره. إن الأدب ظاهرة صحية، وربما كان أعظم الظواهر الصحية في البشرية، منذ القديم وحتى اليوم. فكأن الأدب عقيدة سرية قديمة، لا يعرفها إلا من حاز جواز السفر إلى اللاوعي الجمعي، أي الرؤيا. وبهذه الرؤيا يحاول الأدب إعادة التوازن إلى البشر في علاقتهم مع بعضهم وفي علاقتهم مع الطبيعة... إنها عقيدة صحية وفعالة(٧٧). إن الطقوس والشعائر التي كانت تقام في العصور القديمة لم تعد تظهر كما هي في أيامنا. بعض البقايا منها ما تزال مستمرة، كعيد الربيع وعيد الشجرة وعيد الغطاس الذي يرجع إلى الأزمنة السحيقة. لكن هذه الطقوس والشعائر تغلغلت في اللاوعي الجمعي على شكل أنماط أولية.

وإذا كان يونغ قد تحدث عن علاقة الأدب بالرؤيا التي تقود إلى اللاوعي الجمعي حديثاً عمومياً، فإنه لم يكتب دراسات إفرادية تخص هذا الأديب أو ذاك الشاعر. وأنه لاستثناء تقريباً أن يتحدث عن"أوليس" جيمس جويس، نظراً لاعتناق هذا الروائي نظرية يونغ وحماسته البالغة لها.

من هذه الزاوية، زاوية أن الأدب ظاهرة صحية وليس ظاهرة مرضية، وزاوية أن يونغ أهمل الدراسات التطبيقية لنظريته في الأدب، انطلقت بود موركين في كتابها"الأنماط الأولية في الشعر" ورصدت الأنماط الأولية التالية:

الولادة الجديدة.

المرأة.

الجنة والجحيم.

الله.

الشيطان.

البطل.

مع أن نمط الولادة الجديدة تجده في كثير من الإنتاج الأدبي، إلا أنها ركزت دراستها على قصيدة كولردج"الملاح القديم" فوجدت أن هذا النمط موجود منذ القديم وحتى اليوم.

فهو مثلاً موجود في التوراة، في سفر يونان الذي يدفن في جوف الحوت ثم يعود مجدداً إلى الحياة(٧٨). وهي ترى الموت في توقف السفينة عن الحركة، وترى الولادة الجديدة في الحركة العجائبية التي تدب في السفينة من جديد، فتبعث فيها الحياة. وهي مبالغة في تحريها هذا لأن القصيدة واضحة الدلالة. فكل

شيء يدل على هذه الولادة. إن الذين كانوا ذاهبين إلى العرس لا يصلون إلى المكان المقصود، لأن الملاح يستوقفهم ويسرد عليهم قصته. والعرس رمز الولادة الجديدة. وقصته هي قصة الجنس البشري منذ آدم وحواء. قصة الخطيئة المميتة. إن قتل طائر البتروس يرمز إلى اقتراف تلك الخطيئة التي تستحق عقاب الموت. والسفينة التي تجد نفسها في بلاد الصقيع لا تتعرض للغرق إلا بعد مقتل الطائر. والطائر رمز السلامة. فحمامة نوح تعود إليه بغصن الزيتون وبشرى النجاة، وسفينة الأرغو تهتدي بالحمامة في اجتياز مضيق الصخور المتلاطمة. وقتل طائر البتروس يعني الموت. وبما أن الموت والحياة دوران متعاقبان فإن التغلب على الموت بالموت يعني الولادة الجديدة. وأما العواصف التي دفعت السفينة إلى بلاد باردة في القطب الشمالي، فإنها الحياة بثقلها وأنوائها الآسرة التي لا فكاك منها. فالموت يبدأ من قلب الحياة ذاتها، من عواصفها. وكما أن الحياة هي رحلة نحو الموت، فإن الموت رحلة نحو حياة جديدة، ولولا ذلك لكانت البشرية قضت نحبها منذ نشأتها.

والقصيدة واضحة الدلالة في كل أجزائها، وعلى الأخص في القسم الثاني. فرفاق هذا الملاح يلومونه على قتل الطائر ولكنهم في الوقت نفسه يعتبرونه قتلاً مشتركاً، يعتبرون أنفسهم شركاء في الخطيئة، مثلما نشترك نحن مع آدم في خطيئة لم نقترفها:

لقد اقترفت عملاً جهنمياً

سينزل بالويل على رأسهم

لقد شاهدني الجميع أرمي الطائر

الذي كان يدفع إلينا بالنسيم.

فقالوا لي، يا أيها الشقي، أتصرع

الطائر الذي يأتينا بالأنسام المنعشة؟ (٧٩).

وفي نهاية قصة الملاح، أي بعد أن يخبر الضيف أنه نجا من الغرق يقول:

أي صخب يجتاز ذلك الباب

إنهم ضيوف العرس: العروس

ووصيفاتها يغنين في الحديقة.

وبذلك جعل كولردج صخب فرحة الزفاف يترافق مع نجاة الملاح من الغرق، فالطرفان يواجهان حياة جديدة. إن مودكين كانت تدرك الثنائية الضدية

في المخيلة البشرية التي رفضت أن المـوت نهايـة الحيـاة، إنـه ليس متفرداً فـي سلطته، فجعلت الولادة الجديدة قرينة له، فحيثما يكون ثمة موت تكون ثمـة حيـاة جديدة. وقد يكون حرمان الشخص من الولادة الجديدة أفظع عقاب ينزل به.

فقابيل يحرم من الولادة الجديدة فيهيـم علـى وجهـه طالبـاً المـوت متمنيـاً أن ينزله به شخص ما، لكن العلامة التي تركها الرب علـى جسده تجعـل النـاس لا تحقق له هذه الأمنية. ومـا أسطورة اليهـودي الجـوّال سـوى تكـرار لحيـاة قـابيل البائسة. فهذا اليهودي يبحث عن قاتل فلا يجده فيظل متنقلاً فـي أصقـاع الأرض مثل"الرجال الجوف" الذين حدثنا عنهم إليوت.

وقد أدرك الأدبـاء أي مصيبة تنزل فـي البشـرية لـو غـيّرت مـن سيرورة حياتها. ترى هل تستطيع البشرية أن تتحمل الوجود من دون عذاب أو مرض أو حب أو موت؟

في قصة من قصص الخيال العلمـي"الحـب عـام ٢٠٦٠" يصـور لنـا محمـد حاج صالح، وهو طبيب كرس قلمه للخيال العلمي، كيف أن الحياة في ظل هيمنة العلم تصبح شديدة الوطأة، لا طعم لها، ولا روح فيها، فـلا حـزن ولا فـرح ولا عواطف موارة بعبير الجسد والأرض, الناس ترى الأشجار والأطيار ولكـن مـن دون أن يعني ذلك شيئاً لها. إن الحياة في هذه الظروف أشبه بمدينة النحـاس فـي ألف ليلة وليلة. ويبدو أن لذة الحياة تكمن في معاناتها وليس في الهرب من هـذه المعاناة. ولذلك يصر بطل القصة أن يعيد للبشرية سيرورتها حتى يصبـح للحيـاة معنى(٨٠) أي أن دخول الموت في الحياة هو أساس لذة الحياة ومتعتها.

وفي تقصي بودكين لنمط أولي آخر هو المـرأة لا يفوتهـا أن تتذكر الثنائيـة الضدية في المخيلة البشرية، فالصورة التي قدمها الأدب للمرأة تجمع هذه الثنائية الضدية أحياناً، وتنفرد بالسمة السلبية أو الإيجابية أحياناً أخرى.

وتتأرجح المرأة فـي الأدب بيـن هذيـن القطبيـن، فبرسـيفوني نمـوذج للمـرأة البريئة التي يدفعها جمالها إلى أن تكون المخطوفة إلى العالم السفلي، ودليلة هـي نموذج للمرأة القاتلة أو الأم المتوحشة. فدليلة هي المرأة المخادعة التي بخداعهـا تتغلب على أقوى الأقوياء.

وديدون أنيـاذة فرجيل تجمـع فـي شخصيتها بيـن دليلـة وبرسـيفوني. وفـي شخصية"فرانشيسكا" التي دفعها دانتـي إلـى أخـف طبقـات الجحيم عذاباً، تتغلـب العنـاصر الأرضيـة علـى العنـاصر الأخلاقيـة المثاليـة. إن سقوطها كـان نتيجـة استجابتها لنداء الجسد.

وبالمقابل فإن دانتي يقدم بياتريس كصورة للمرأة النورانية التي ترتفع عن لذاذات الجسد إلى لذاذات الروح. فقد تطهرت من الأدران الأرضية. وفي الفردوس الأرضي، حيث تلتقي بدانتي تقوم بتطهيره عن طريق تعميده بالماء، وهو طقس قديم من طقوس البشرية.

ولو عدنا إلى الآداب القديمة لعثرنا على هذه الأنماط واضحة جلية في كل جوانبها. من هذه الأنماط عشتروت، إينانا، ليليث، إيزيس، أريشكيجال... وغير ذلك من الألوان المتعددة للمرأة.

وتجمع شخصية حواء التي أبدعها قلم ملتون في فردوسه المفقود بين العنصرين السلبي والإيجابي. أنها تشبه فيدرا يوربيدس"الخادعة المخدوعة" أو القاتلة المقولة، فقد دفعت آدم إلى اقتراف الخطيئة مما سبب له الموت بعد أن خدعتها أفعى الفردوس فذاقت تفاحة الألم والموت، تفاحة المعرفة.

ومن هنا فإن التجديد في النمط الأولي يكون في مجاراة الظروف الناشئة ونظرة المجتمع إلى هذا النمط الأولي. ولهذا السبب نجد أن صورة المرأة تتغير من مجتمع إلى مجتمع، ومن مرحلة إلى مرحلة. إن الوجه الذي تظهر فيه المرأة في الأدب، هو لوحة ترجم فيها الكاتب نظرة عصره وظروفه، وموقفه هو من كل ذلك، فقد يقف موقفاً مؤيداً، وقد يقف موقفاً معارضاً.

فإلى جانب العناصر الثابتة في الأدب هناك عناصر متغيرة وهي التي تخضع للتجديد. ولكن لا يمكن القول أن هذا التجديد يتم خارج الأنماط الأولية. فلا فرق بين الميثولوجيا المصرية أو الميثولوجيا الفراتية وبين الميثولوجيا السكندنافية أو الإغريقية من حيث الأنماط الأولية. إن فريغا لا تختلف عن إيزيس وعشتروت، ولا عن ديمتر التي اختطف بلوتو ابنتها من حديقة المنزل.

وعندما نقول لا فرق بين الميثولوجيات فإننا نقصد الأنماط الأولية فقط، وإلا فإننا واجدون كثيراً من الفروق بين الميثولوجيات في صور المرأة ضمن إطار الهيكل المشترك للأنماط. إن الفروق تكمن في الجزئيات لا في الكليات(٨١).

ومن الثنائيات الضدية في المخيلة البشرية ثنائية الخير والشر(الجنة والنار) وبطلاً هذه الثنائية اللذان يحكمان مملكتين متعارضتين هما الله والشيطان، أما مملكة الله فإنها النعمة والمحبة، مملكة الفضائل، أما مملكة الشيطان فإنها النقمة والكراهية، مملكة الرذائل.

وقد أوجدت المخيلة البشرية هذه الثنائية الضدية بدافع أخلاقي، حتى يكون ثمة هداية للبشر من ثواب وعقاب، وحتى لا يصبح المجتمع فوضى لا ناظم له.

وقد تكون الجحيم في كوميديا دانتي أوضح من أي جحيم أخرى في جغرافيتها وتضاريسها الدقيقة، ولكنها لا تختلف من حيث المدلول الأخلاقي، وكنمط أولي عن أي جحيم أخرى.

فقد أضاف دانتي الشيء الكثير من التفاصيل على جحيم فرجيل. وفرجيل أضاف الكثير من التفاصيل على الجحيم اليوناني. لكن الجحيم تظل نمطاً أولياً له دلالته المحددة التي تتجلى في كل الآداب ويكفي أن نقف على صورة الجحيم في محاورة"فيدرون" لأفلاطون حتى ندرك أن المغزى الذي تحمله هو مغزى واحد. فاللغة الأخلاقية تستمر في كل الآداب. لكن الإغريق كانوا يجمعون بين الثواب والعقاب في عالم واحد هو"العالم الآخر" الذي يذهب إليه جميع البشر فينالون ما يستحقون(٨٢) والفصل بين الجنة والنار في الأدب تم على أكمل وجه في"الكوميديا الإلهية" على يد دانتي.

ولو أن كتاب بوديكن"الأنماط الأولية في الشعر" طال مسرحية"الجحيم" لجان بول سارتر(٨٣) لما تغيرت صورة النمط الأولي، على الرغم من تغيّر جغرافية الجحيم. إن جحيم سارتر عبارة عن غرفة فقط. ليس فيها نهر أخيرون ولا فليثون ولا سيكس، وليس فيها مدينة هاديس ولا البولجيات الدانتية، ولا أبالسة بحرباتهم المثلثة التي يعذبون بها رواد الجحيم.

في هذه الغرفة/الجحيم/ لا وجود لعذاب من النوع الذي قدمه لنا الأدب السابق.

إن الجحيم هنا هو استبعاد للحياة الطبيعية على الأرض. فكيان البطل"غارسان" هو كيان بشري، لكن حجزه في هذه الغرفة هو نفي لكيانه، أو حجز لحريته النفسية. كل ما يطلبه يؤمّن له سوى أنه يمنع من مغادرة هذه الغرفة. وهذا الألم برأي سارتر هو من أقسى أنواع الألم الذي يكابده الإنسان.

فما دامت الجحيم مملكة الألم، فلا فرق بين جحيم سارتر وجحيم أفلاطون، أو جحيم فرجيل وجحيم دانتي.

إن حارس الجحيم سربريوس، الكلب ذا الرؤوس الثلاث، لا يسمح إلا للمجازين أن يدخلوا إلى الجحيم. وبهذا لا يكون ثمة فرق بينه وبين التشريفاتي في جحيم سارتر. فإذا كان المغزى الأخلاقي هو المقصود، وهو الذي يرمي إليه الأدب، فلا يعود مهماً رسم جغرافية الجحيم، أو وصف العذابات التي يعاني منها الرواد البائسون: حجزت حرياتهم، أو طعنوا بالحربات الثلاثية المناخز.

كان سارتر يعلن إلحاده بكل مباهاة، ويرفض كل وجود خارج الوجود

الإنساني. إن الماهية هي الوجود، فلا وجود لماهية سابقة على الوجود البشري... ولكن هذا الملحد الكبير يتساوى في الأدب مع أصغر المؤمنين، منذ قدامى المصريين وحتى اليوم. إن جحيمه لا يختلف عن أي جحيم في الأدب، ذلك أنه مضطر إلى احترام التقليد الأدبي في ربط الجحيم بالمغزى الأخلاقي للوجود البشري. إن سلطة الأدب أقوى مما نتصور بكثير، ولو كان أمامنا مندوحة في هذا الموضوع لما انتهينا من الأمثلة التي تدل على أن النظام الأدبي واحد منذ القديم وحتى عصر حرب النجوم. ولا يستطيع المعجبون بإلحادية سارتر أن يأتوا بمثال واحد يدل على أنه تمرد على التقليد الأدبي رغم هذه الإلحادية التي أعجبوا بها. إنه أخلاقي في الأدب على الرغم من ثورته الفلسفية على الأخلاق. وحتى الآن لا يعرف التاريخ أحداً جرؤ على إعلان تمرده في وجه النظام الأدبي الأخلاقي. وحبذا لو كانت مود بودكين عرجت على نموذج من أمثال سارتر في كتابها.

وما يقال عن الجحيم كنمط أولي يقال عن الجنة وعن الشيطان والرحمن والبطل الذي يريد أن يسمو فوق مستوى البشر، وأن يقدم لهم سبل الخلاص وعظاً وإرشاداً أو تقديماً لأدوات ووسائل حضارية، أو تضحية بالنفس من أجل خير البشر.

لقد أكدت مود بودكين على الثنائيات الضدية في المخيلة البشرية، كما أكدت على نقطة هامة في الأنماط الأولية وهي أن هذه الأنماط هي أنماط حياتية لا تقتصر على الحلم والأدب، بل نجدها في الأنتروبولوجيا وعلم اللاهوت وعلم الاجتماع والفلسفة والفن، بل إن هذه الأنماط تؤثر في مجرى التاريخ ذاته.(٨٤).

□□□

النقد الأسطوري والأنتروبولوجيا

من أبرز النقاد الذين كرسوا قلمهم للنقد الأسطوري نورثروب فراي. فقد أخلص لهذا المنحى النقدي في كل كتبه. وإذا كانت بود مودكين قد استفادت من الدراسات اللاهوتية والأنتروبولوجية والاجتماعية، فإن فراي قد اعتمد هذه الدراسات اعتماداً لتوسيع النظرية الأسطورية. ليس هذا وحسب، بل إنه يرى"الغصن الذهبي" لجيمس فريزر كتاباً في النقد الأدبي(٨٥) فهو يهدم الجدران بين النقد وبقية العلوم(كعلم النفس والاجتماع والطبيعة والرياضيات....) لكنه يشدد على ضرورة الاستقلال الكامل للنقد. فالنقد يشبه بيتاً ضمن بيوت عديدة، فهو مستقل عنها من جهة، ومرتبط بها من جهة أخرى. إن الحذر النقدي يعني بالضبط كيف نبرز استقلالية النقد ضمن علاقات الجوار. فالموضوعات النقدية هي موضوعات تشترك فيها بعض العلوم الأخرى كالأنتروبولوجيا وعلم النفس. فالطقوس والأحلام-على سبيل المثال- هي من أوائل اهتمامات الناقد الذي يعتمد على الأنماط الأولية. ولكنها هي أيضاً من أوائل اهتمامات الأنتروبولوجيا وعلم النفس. ولهذا لابد للمعالجة النقدية أن تتميز من المعالجة الأنتروبولوجية والمعالجة النفسية.

إن الناقد الأوالي(الذي يأخذ بنظرية الأنماط الأولية) ليس مضطراً أن يتتبع كل الطقوس التي عرضتها الأنتروبولوجيا، ولا أن يملأ الفراغات بنظريات مفتعلة. عليه أن يلتزم بالأواليات النمطية ضمن الهيكلية الأدبية. ومثل هذه الإيغالات الأوالية التابعة لعلم الأنتروبولجيا جعلت بعضهم يسخرون من النقاد الأواليين فيقدمون مثالاً ساخراً عن النقد الأوالي وهو أن نابليون أسطورة من أساطير الشمس. والغرض من هذا المثال الساخر الذي قدمه خصوم النقد الأسطوري هو الاحتجاج على المغالاة التي تؤدي إلى الانحراف عن المنهج. لكن المثال لم يخدمهم في مقصدهم، لأن نابليون، كأي بطل، هو أسطورة شمسية في ولادته وصعوده وأفوله. فسيرته لا تختلف عن سيرة الفرعون الشمسية.(٨٦).

فتهمة تبعية النقد الأسطوري لعلم الأنتروبولوجيا أو علم النفس مردها إلى أن الموضوعات واحدة فقط. أما المعالجة النقدية فلاشك أنها تتمايز في المعالجتين: الأنتروبولوجية والنفسية.

بل إن النقد، والأدب عامة، ذو صلة حتى بالرياضيات وخاصة عندما يدرس الشعر وموسيقاه وتراتبية الأداء فيه وغير ذلك(٨٧)، ولكننا ننساق وراء زعم واهم وهو استقلالية النقد عن الرياضيات وتبعيته للعلوم الإنسانية.

إن جيمس فريزر يقدم من الحياة الإنسانية المواد ذاتها التي يقوم عليها الأدب، والتي يعمل النقد على الاستفادة منها وتنظيرها(٨٨)، فهو يحدثنا عن تعاقب الفصول وما نجم عنه من عادات وطقوس، وعن عبادة الشجرة وبقاياها في العصر الحالي، والزواج المقدس وارتباطه بخصب التربة، ونيابة الملوك عن الآلهة، وعن التابو والرموز الكارزمية ويقف طويلاً عند أدونيس واتيس وأزيرس، ويتبسط في الطقوس والشعائر الشعبية والرسمية، والنوع الأول ما تزال بقاياه قائمة لدينا نحن"المتحضرين"، وعن الماء والنار والحيوان والأشجار والجن والشيطان، والأرواح الحبيسة والأرواح الطليقة، وعن الانقضاض على المقدس والتهامه، ويسهب في الحديث عن الحكايا الشعبية ودلالتها وعن طقوس الموت والقيامة، وغير ذلك من الموضوعات التي دفعت فراي إلى اعتبار"الغصن الذهبي" كتاباً في النقد الأدبي، حقق شهرة واسعة جداً، فقد فاقت شعبيته مؤلفات عظيمة في الأنتروبولوجيا: تايلر ومورغان ومالينوفسكي وبراون...

دراسات كثيرة قدمها الأنتروبولوجيون، وقد ساعدت هذه الدراسات على خلق النقد الأسطوري وتعزيزه، مما جعله يتعاظم وإن ببطء. فقد كان القرن التاسع عشر قرن الاتجاه نحو العلم التطبيقي، وإن كانت معظم النظريات الاجتماعية قد ظهرت فيه، إلا أن النقد الأسطوري حظي باهتمام كبير في النصف الأول من القرن العشرين. وقد يكون رداً على الاتجاه المادي الجارف.

هنا اتسعت دائرة نطاق النقد الأسطوري فأضاف إلى اهتماماته السابقة ما أنجزته العلوم الأنتروبولوجية في دراستها للطقوس الفصلية وتأثير تغيرات الطبيعة في الأنماط الأولية ونشأة الأدب وتنوعه، وهي نشأة مرافقة لنشأة الطقوس الفصلية والموسمية، وتنوع يقابل تنوع هذه الطقوس. وقد أخذت المصطلحات الأنتربولوجية تدخل النقد الأسطوري، وقد استخدم فراي العديد من هذه المصطلحات مثل بياكولاتيف(طقس التضحية بين المقدس والعبد)(ص ٢٨٠)

والاستور (انتقام الإله أو الأرواح)(ص ٤١) وغير ذلك من المصطلحات.

لقد دعمت الأنتربولوجيا نظرية يونغ في اللاوعي الجمعي، فعقدة أوديب ليست خاصة بمجتمع أوديب، بل تظهر في المجتمعات المماثلة، إلا أنها لا تظهر في بعض المجتمعات التي تلعب فيها الأم دوراً كبيراً، كما يرى مالينوفسكي(٨٩). وهذا ما جعل فراي يوسع من حدود النظرية الأسطورية في النقد. فليس هناك أنماط أولية فقط، وإنما هناك أيضاً أنماط أدبية نشأت من الطقوسية الموغلة في القدم. فالأدب ظاهرة طقسية لا تعرف بدايتها. إن الفلسفة تبدأ بطاليس والتاريخ بهيرودت وهما من أقدم الظواهر. لكن الأدب مجهول البداية، وهو الرحم الذي تخلق فيه التاريخ والفلسفة والاجتماع....

أقام فراي نظريته على الميثة(أو الميثوي باليونانية) وهي النواة الأساسية للأسطورة.

إنها قصة، لكنها قصة منحدرة من الجماعة لا الفرد، وهكذا شأن الأدب السابق على الكتابة.

إنه أدب جماعي لا يعرف مؤلفه. وهل يعرف مؤلف حكايات الجن أو قصص الموت والبعث، والأعمال البطولية؟ ... بل هل يعرف مؤلف الإلياذة، التي اختص هوميروس بروايتها شفهياً، ولم تسجل إلا في أيام بسيستراتوس؟

الانتقال من الطقس إلى الميثة ودراستها على أنها شعيرة قديمة، يلقي ضوءاً على ترافق ظهور الأدب مع ظهور الطقوس.

لكن الطقوس كثيرة ومتنوعة، فأي نوع من الطقوس اختار فراي لإقامة نظريته؟

لقد اختار الطقوس الفصلية في الدرجة الأولى، لأنها الطقوس التي أثرت في نشوء الأدب أكثر من غيرها. أما الطقوس الأخرى فإنها-على أهميتها- مدرجة أدبياً في إطار هذه الطقوس الفصلية، أي طقوس دورة الطبيعة. وقد يقال أن بعض المناطق لا تعرف هذه الفصول كالقطب أو خط الاستواء، فأين الصيف في القطب وأين الشتاء في خط الاستواء؟ بل أين الخريف والربيع فلا الشمس تظهر كما يجب هناك، ولا تحتجب كما يجب هنا؟

مثل هذا الاعتراض الذي نفترضه افتراضاً يكون وجيهاً لو أن دورة الطبيعة مقتصرة على الشمس وحدها، لكنها تشمل كل مظاهر الطبيعة وبالأخص النبات الذي يزهر فيثمر فينضج فيذبل ثم يعود من جديد. والشمس تلعب الدور

الأول في الخصب والإنبات وفي الذبول والانبعاث. فالطقوس، كما تبين الأنتروبولوجيا، وعلى الأخص"الغصن الذهبي" تحظى بانتشار عالمي، وهي مرتبطة بدورة الطبيعة. وضمن هذا الإطار العام نجد طقوساً فرعية خاصة بهذا المقدس أو هذا البطل الحضاري، تغني طقوس دورة الطبيعة ولا تتعارض معها.

إذن نحن أمام أربع ميثات أساسية: ميثة الربيع وميثة الصيف وميثة الخريف وميثة الشتاء. فمن ميثة الربيع ظهرت الكوميديا، ومن ميثة الصيف ظهرت الرومانس ومن ميثة الخريف ظهرت التراجيديا، ومن ميثة الشتاء ظهرت السخرية والهجاء. وهذا هو الإطار العام للأدب. إنه أدب دورة الطبيعة. إنه يجسد حركات الطبيعة وتغيرها من فصل إلى فصل.

ونتساءل: لماذا هذا النظام المحكم؟ ولماذا لا تكون احتفالات الربيع حزينة واحتفالات الخريف بهيجة واحتفالات الصيف ساخرة واحتفالات الشتاء بطولية؟

السبب يرجع إلى الأساطير الأولى التي ابتدعها التصور البشري عن دورة الإنبات. فما نجده في الطبيعة إنما هو من عمل كائنات عليا أو خفية، فالربيع يعني إن إله الإنبات قد عاد إلى الأرض، والخريف يعني إن هذا الإله قد غادر الأرض مقتولاً مثل ديونيسيوس أو أدونيس أو مخطوفاً مثل برسيفوني.

إن التصور البشري للكون هو الذي قدم المعنى لفصول السنة، وهو الذي دفع البشر إلى إقامة الطقوس المناسبة لدورة الفصول. والتصور البشري عبارة عن مجموعة من الأساطير المنسجمة مع الطبيعة. والأسطورة في التحليل الأخير هي قصة فميثة الربيع تعني قصة ظهور النبات من جديد وخارج الميثة والأسطورة لا يوجد أدب، مثلما أنه لا يوجد طقس أو شعيرة إذا حذفنا الأسطورة.

فالأدب والطقوس هما تعبيران عمليان عن التصور البشري أي عن الميثات التي خلقها البشر عن الطبيعة والكون. وبما أن هذه الميثات منسجمة مع دورة الطبيعة فإنها منسجمة مع نفسها انسجام الطبيعة مع نفسها. إذن التصور البشري الذي أوجد هذه الميثات هو تصور منسجم مع نفسه.

فإذا حللنا هذا التصور وجدنا أنفسنا أمام ثلاثة أشكال:

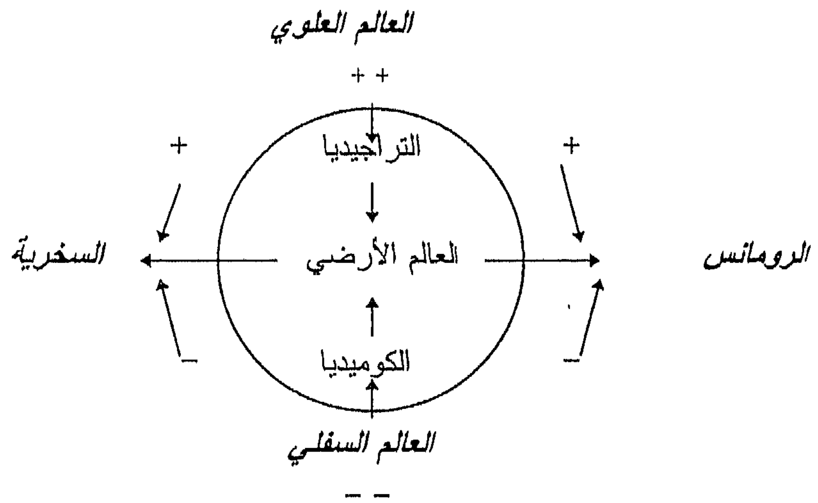
١- التصور الرؤيوي وهو تصور عالم فوق مستوى البشر، ويتألف من الآلهة والأرواح الهيولية وجغرافيته السماء وكل ما هو فوق الأرض.

٢- التصور الشيطاني وهو تصور عالم ما تحت الأرض من شياطين وأبالسة

وأشرار الجن ومردة وعماليق وغيلان، وجغرافيته الجحيم وكل ما هـو تحـت الأرض.

٣- *التصور التماثلي وهو تصور أرضـي أي أن هناك من يحـاول الارتفـاع عـن مستوى البشر، وهناك من يحاول التشبه بالعالم الشيطانـي إلا أنـه يظل مشدوداً إلى البشر، وفـي كل الأحـوال يجـد المتـأمل أن الأدب الواقعـي هـو وليـد هـذا التصور التماثلي، والمقصود بالتماثلي تصور المسـتوى العـادي، أي البشـري الذي لا هو مرتفع إلى المستوى الأول، ولا هو منخفض إلى المستوى الثانـي.*

هذه التصورات التي تشكل تصوراً واحداً منسـجماً هـي التـي دفعـت البشـر إلى إقامة الطقوس وإنتاج الأدب. وسوف نجسد هذه التصورات وعلاقتها بالأدب على طريقتنا الخاصة:



أي هبوط من العالم العلوي إلى العالم الأرضـي أو مـا دونـه هـو تراجيديـا، فالعظيم الذي يسقط يثير فينا الخوف والشفقة.

وأي صعود من العالم السفلي إلى العالم الأرضي أو ما فوقـه هـو كوميديـا، فالتافـه الـذي يرتقـي يثـير فينـا الضحـك. إنـه يدخـل عالمـاً أعلـى منـه، لا يجيـد التصرف فيه. وهذان العالمان ثابتان لا يتغيران، لذلك نحن أمام ميثتيـن ثـابتتين. أما العالم الأرضـي فإنـه خـاضع للتغير. إن فيـه منـازع للارتقـاء، وفيـه منـازع للهبوط لذلك فإن الرومانس تجمع بين العالمين إلا أن اتجاهها هـو نـحـو الأعلـى، بشكل عام، وهذا هو الغالب على أي رومانس، مهما كان نوع العمل الأدبـي مـن

قصيدة أو مسرحية أو رواية. فالرومانس تجمع النقيضين: الأبطال وهم أرقى من مستوى البشر، يتشبهون بالأرباب. أبرياء يدافعون عن براءتهم، لكنهم أيضاً يدافعون عن المظلومين والمقهورين، حبهم راق وتضحيتهم راقية. والنساء في الرومانس هن أجمل النساء، إلا أن الشخصيات المضادة، سواء مضادة للرجال أو للنساء، هي شخصيات شائهة ممسوخة مؤذية. وحتى ترتفع الرومانس إلى ما هو أعلى من مستوى البشر، لابد لها من دافع. والدافع هو الشخصيات الشيطانية الشريرة. إنها عنصر التحدي الذي يجعل شخصيات الرومانس تنشد الرقي، وهذا ما نسميه جدلية التصور البشري.

وبالمقابل فإن السخرية هي تصوير السمات السلبية أي ما دون مستوى البشر، ولذلك فإنها تميل إلى الأدنى. وهذا لا يعني أنها لا تشتمل على صفات علوية، بل لابد من هذه الصفات حتى تتم الحركة.

هذا هو التصور البشري الذي يعتبر الحدود القصوى للخيال، فمن العالم العلوي لا يمكن الصعود إلى الأعلى، ومن العالم السفلي لا يمكن الهبوط إلى الأدنى. العالم الأرضي هو العالم المتغير الذي تدفع شخصياته ميولها ونزوعها إلى التغير والحركة في اتجاهين متعاكسين. ومتضادين ومتصارعين أبد الآبدين(٩٠).

لو نظرنا في أي أثر أدبي، في أي إنتاج، قديماً كان أو حديثاً، قصيدة شعرية أو مسرحية أو قصة أو رواية أو حتى لو كان مثلاً من الأمثال، لما خرج عن حدود هذا التصور.. أي التصور الرؤيوي(العلوي) والشيطاني(السفلي) والتماثلي(الأرضي). الأول والثاني ثابتان، أما الثالث فمتغير. إن الشخصية الشيطانية تتميز بصفات محدودة لا تتغير، وكذلك الشخصية الرحمانية. لكن الشخصية الواقعية أي الشخصية الإنسانية هي الخاضعة للتغيير.

ولو أخذنا أي قطعة شعر لصنفناها وفق التصنيف الأدبي الناجم عن التصور البشري. وقد جاء في الأمثال"إن الدهر خوان!. وهذا أيضاً يمكن تصنيفه، فهو يضع في حسابه التصور الشيطاني، بينما المثل الآخر، وليكن"أحسنوا لمن أساء إليكم"فإنه يضع في حسابه التصور الرؤيوي أو(العلوي). وكل أنواع الأدب من المسرحية حتى البيكاريسك والساغا والنوفليت والقصيدة وحتى قصص الجن والخرافات والأمثال والألغوزة والليجندة والنكتة والحكاية والسيرة والساتير.... حتى نصل إلى الرواية أو أي نوع فاتنا إن نذكره هنا... لا تخرج عن حدود هذا التصور.

نسمع كثيراً من الأدباء الشبان أنهم يقدمون في أدبهم رؤيا جديدة وتصوراً

جديداً عن الكون والحياة. وهم ساخطون دائماً على الرؤيا القديمة والتصور القديم. يحاولون جهدهم أن يأتوا بما يخرق عالم المخيلة البشرية العتيق فما يقدمون لنا سوى لغة ثائرة ولهجة ناقمة. إن أدبهم في التحليل الأخير لا يخرج عن حدود هذه المخيلة. فقصيدتهم -مثلاً- أما تراجيدية أو كوميدية أو رومانس تجمع السلب والإيجاب أو ساخرة تميل إلى السلب أكثر بكثير مما تميل إلى الإيجاب. وإذا كتبوا قصة أو رواية وجدوا أنفسهم ضمن الإطار الذي جسدناه بدائرة توزعت عليها الأنواع الأدبية وفق التصور البشري العتيق.

إن الأدباء الشبان دائماً يثورون على التصور القديم ويصفونه بأنه بال ومغلوط ويقوم على الخرافات. ويضرب فراي مثلاً لهؤلاء، وهو أن شخصاً نجا من سفينة تحطمت وهي في طريقها إلى القطب الشمالي. يعيش في جزيرة لا يشاركه فيها أحد. إن أول شيء يفعله هو أن يتعرف على هذه الجزيرة، فلا بد أن يسجل معالمها في مذكراته. ولكنه مضطر إلى مراقبة السماء ومعرفة الأجواء والأنواء، فيربط بين تغيرات السماء وتغيرات الأرض، ثم إنه يصغي لأصوات لا يعرف لها مصدراً، ويرى زلازل ويشاهد براكين تثور فلابد أن يجد تفسيراً لكل ذلك، لابد أن يفسر لماذا يزهر الربيع ويموت كل شيء في الخريف، ولماذا يكون الشتاء ليلاً طويلاً مثل جوف الحوت الذي دخله يونان؟ ولماذا يكون الصيف مستبشراً ضاحكاً، مثل ثنايا بياتريس وهي ترفع دانتي إلى السموات العلى(٩١)؟.

إن تصور هذا الشخص يتأرجح بين العالم الذي يعيش فيه والعالم الذي يرغب في أن يعيش فيه. يدفعه إلى رفض العالم النقيض. إنه يعيش على الأرض، ويرغب في الفردوس ويهرب من الجحيم. وبما أن رغبات هذا الشخص تشبه رغبات أجدادنا القدامى، أو قل البدائيين، فإنه لن يحرز عليهم تفوقاً في تصوراته مهما حاول.

ويضرب فراي مثلاً من أدبه الوطني، الأدب الكندي. إن كندا بلاد جديدة كل الجدة.

دخلها الإنكليز وأقاموا فيها. إذن لابد، بعد فترة تطول أو تقصر، من أن نقرأ أدباً جديداً يختلف عن الأدب الإنكليزي. ولكن الذي حدث هو أن الأدب في كندا تابع التقاليد الأدبية الإنكليزية -وغير الإنكليزية أيضاً- من غير أن يقدّم لنا أدباً جديداً أكثر مما قدمه الأدب الذي انحدر من تقليده. وما يقال عن الأدب الكندي يقال عن الأدب الأميركي. إن الجديد الأميركي لا يختلف عن الجديد

الإنكليزي أو الفرنسي أو الإيطالي. إن التقاليد الأدبية واحدة لأنها نابعة من التصور الأسطوري الأولي، وهامش التجديد-مهما اختلف من فرد إلى فرد- يبقى واحداً(٩٢) أي أنه يجري ضمن مسار محدد وليس بمعنى آخر كما سوف نوضح. إن فراي يستخدم"التراجيديا" بالمعنى الطقسي وليس بالمعنى المسرحي المحدود، وكذلك"الكوميديا" و"الرومانس" و"السخرية". إنها الأنماط الكبرى التي تندرج تحتها كل الأنواع الأدبية، وكل الناتج الأدبي، من الأمثال والكلمات المأثورة وحتى الملاحم الكبرى.

والمقصود بالثبات بالنسبة إلى العالمين العلوي والسفلي هو الثبات الأخلاقي وليس أن يكون شيطان الأقزام مشابهاً لشيطان البلدان السكندنافية، ولا أن تكون أرباب الهنود مشابهة لأرباب الإغريق، وإنما المقصود أن الوظائف تكاد تكون واحدة.

والشخصيات والشؤون الأرضية وحدها التي تتذبذب وتتراوح بين هذين القطبين: الإيجابي والسلبي، أي العلوي والسفلي. ولكن ما هي الشخصيات الأرضية؟ هل هي الإنسان وحده؟ .... هذا ما وقع فيه روبرت شولز الذي يناقش فراي على النحو التالي:

على الرغم من هذه المتغيرات فإن ثمة وظائف لا يمكن أن يحتويها نظام فراي. فبعض الأساطير مثلاً تدور حول حيوانات ذات قوة خارقة. وهذا ما يجعلها فائقة قياساً إلى بيئة الإنسان، ولكن هل هي فائقة قياساً إلى الإنسان؟؟ (٩٣).

إن هذه الحيوانات التي يتحدث عنها شولز هي حيوانات رمزية حيوانات لافونتين تتعامل في نظرية الأساطير على أساس أنها رموز للشخصية الإنسانية. وحتى لو جعلنا النبات يلعب دوراً متعالياً و/ أو متدنياً فإننا بذلك نحيله إلى رمز للشخصية الإنسانية. ولكن إذا استخدمنا النبات أو الحيوان أو الجماد استخداماً بعيداً عن الواقع الإنساني أي غير رامز له فإننا نضعه في مكانته التي هيأها له التصور البشري الأوالي. ولكن حتى هذه المخلوقات تخضع للحركتين الصاعدة والهابطة. فالحيوانات المتوحشة تختلف عن الحيوانات الأليفة، فالحمامة رمز السلامة فحركتها صاعدة، والغراب كائن جهنمي كما يقول ادغار آلن بو في قصيدته الشهيرة، والنباتات السامة هي من العالم الشيطاني، والأغلب أن تكون استخداماتها استخدامات جهنمية. أما الورود والفل والرياحين فإنها في حركة صاعدة لأن المخيلة البشرية وحدت بينها وبين الفردوس. ومن هنا لا نرى أسئلة شولز تقدم الكثير لنظرية الأدب.

ما علاقة الأنماط الأولية بهذه العوالم؟ إنها علاقة حميمية، فالتصور البشري أوجد العالم العلوي وأوجد له شخصياته، وأوجد العالم السفلي وأوجد له شخصياته، أما العالم الأرضي فقد جعل شخصياته تتأرجح بين هذين العالمين. ومن هنا نقول أن تحول الأب من منقذ ومخلص إلى قاتل ومدمر ليس إلا حركة هابطة من الأعلى إلى الأسفل، وتحول الأم الحنون من حامية إلى قاتلة هو من باب الهبوط من الأعلى إلى الأسفل. والشخصية الآثمة التي يدب فيها الوعي لسبب أو لآخر، أو نتيجة تغيرات في الظروف والبيئة، فإنها تتحول من شخصيات هابطة إلى شخصيات صاعدة. والقياس الأساسي لهذه الحركة هو المستوى الواقعي للوجود البشري. وفي حكايات الجن أو قصص الرومانس نجد كثيراً من هذه الحركة التي يتجاذبها القطبان الكبيران، فكثيراً ما تمسخ الأميرة البريئة الجميلة إلى حجراً و عنزة أو ما شابه ذلك، وكثيراً ما يقوم السحر بإعادتها إلى صيغتها التي كانت عليها في السابق.

عالم البشر، العالم الأرضي، عالم الواقع، عالم المادة كان ومازال عرضة للرغائب والمكنونات النفسية البشرية. فهو من بين العوالم كلها العالم المعرض للتغيرات. وبما أن المخيلة التي أبدعتها البشرية جعلت فوق هذا العالم عالماً وجعلت تحته عالماً آخر، فلابد من أن يكون هذا العالم عرضة لغزوات متلاحقة من قبل العالمين الآخرين: عالم القوى العلوية وعالم القوى الجهنمية. إنه عالم بائس رهين اجتياحات فظيعة.

ولا يختلف موقع العالم الأرضي اليوم عنه بالأمس البعيد، بل البعيد جداً. إن قصص الخيال العلمي، المطبوعة والمرئية، وعلى الشاشة الكبيرة والشاشة الصغيرة، تطالعنا دائماً بغزو الأرض من عوالم بعيدة. بعض هذه الغزوات لصالح سكان الأرض. إنهم، في المحصلة، يمثلون الحركة الصاعدة إلى العالم العلوي، وبعضها الآخر عبارة عن غزوات تدميرية غرضها القضاء على الجنس الآدمي، فالغزاة يمثلون-في هذه الحالة- العالم الجهنمي الشرير، فالحركة هنا تكون هابطة. وبالطبع فإن الجنس البشري ينقسم على نفسه بين مؤيد للغزاة ومعارض لهم، من أي النوعين كانوا: أخياراً أم أشراراً.

شبان اليوم يعتقدون أنهم يحوزون عقلاً علمانياً بعيداً عن الأسطورة. ولو أنهم نقبوا من دقائق نفوسهم وأفصحوا عن رغباتهم لعرفوا حقيقة الأسطورة ونشأتها وتطورها، وإن الدافع إلى العلم لم يكن سوى الأسطورة.

ثمة نقطة نود أن نشير إليها لأنها تتعلق بصميم النقد الأسطوري وهو أن

التبدلات التي تحصل في العالم العلوي، أو التناسخات والتحولات التي تحدث في العالم السفلي لا ينظر إليها في العالم الانساني الخاضع وحده للتبدلات والتحولات، فإذا هبط هرمس إلى الأرض على هيئة شحاذ فقير، فإن هذا لا يعد انقلاباً أو تبدلاً لأن وظيفته لم تتغير ولم تتبدل، وإذا ظهرت أثينا أو ديانا على شكل غلام أو غزال فإن هذا لا يغير من الأمر شيئاً لأن الوظيفة المنوطة بهما لم تتغير. وكذلك إذا اتخذ الشيطان شكل أفعى، كما في ظهوره أمام حواء، أو اتخذ هيئة أستاذ مهيب، كما في"فاوسته"، فإن هذا لا يعتبر تغيراً أو تبدلاً، لأن وظيفته واحدة وهي تحقيق الحركة الهابطة. وقد انتبه الأدب إلى ذلك، إذ سرعان ما يُظهر الشخصية الأصلية له، أو لأي كائن آخر من كائنات الليل البهيم، كائنات الجحيم، كائنات العالم السفلي. إن مثل هذا الانكشاف واحد أيضاً بالنسبة إلى الكائنات النورانية الإيجابية. فالمرتكز في الحركة هو مرتكز أخلاقي: حركة صاعدة أو حركة هابطة بالنسبة إلى الجنس البشري.

هذه العوالم وهذه الحركات موجودة في أعماق النفس البشرية، وهو تعبر عن حاجاتها ورغائبها وتطالعاتها وأمانيها، وتحمل صفاتها من أنانية وغيرية ومن نزوع إلى الحيازة، ومن نزوع إلى الاستئثار، من رغبة في السلام ورغبة في الحرب، من قناعة ومن طمع... إلى آخر ما هنالك من تلاوين نرسم بها تلك العوالم.

العالمان الكبيران: العلوي والسفلي ثابتان أخلاقياً، ولكل واحد اتجاهه الذي لا يتغير، فنحن لا نرجو خيراً من العالم السفلي، كما أننا لا نتوقع شراً من العالم العلوي.

لكن عندما يمر المجتمع بمنعطفات حادة، فإن بعضاً من هذه المخلوقات، العلوية والسفلية، قد يخضع للتغير والتبدل وفق الوجهة الأخلاقية التي يتجه إليها المجتمع. ومن هذه التبدلات ما حدث لليليث التي كانت حارسة الأطفال والمهود، ثم انقلبت إلى شيطانة ليلية تخنق الأطفال، إذ تغيرت وجهة سير المجتمع: من مجتمع سلمي إلى مجتمع حربي. ولكن مهما أحدثت غرائزنا وعواطفنا من تحولات في بعض الكائنات، فإنها لا تستطيع أن تطال العالم العلوي برمزه، ولا العالم السفلي برمزه. فالأول يظل رمز الخير والثاني يظل رمز الشر. إن الكائنات الخاضعة للتغير هي الكائنات التي لها مساس مباشر مع مصلحة البشر، مما يتيح لأهوائهم أن تبدلها وتغيرها وفقاً لحاجتهم ومصلحتهم، كما سوف نرى فيما بعد.

ومن هنا لابد أن نحذر حذراً شديداً عندما نتناول مسألة من هذه المسائل.

فالثبات في هذين العالمين هو ثبات أبدي، بيد أن كائناتهما التي تكون في مساس مباشر مع مصالح البشر هي التي تخضع للتبدل والتغير. ومثل هذا الأمر مقصور على العالم الأرضي وإن كانت الكائنات من غير هذا العالم. فما دامت تمس مصالح البشر فإنها تخضع لأهوائهم، ولذلك يقع فيها التبدل، إلا أن السماء تبقى رمز الخير والمعونة والإنقاذ والانعتاق والحركة الصاعدة وتبقى جهنم رمز الشر والنكد والتدمير والحركة الهابطة. السماء رمز النعمة والجحيم رمز النقمة.

السماء رمز النقاء والعطاء والراحة الأبية، وجهنم رمز الاضطراب والانتزاع والعذاب السرمدي... باختصار إن السماء رمز الارتقاء والحرية، وجهنم رمز الانحطاط والعبودية. وشرط التغير في الكائنات أن تكون في الأرض، وترعى مصالح أرضية، وإن كانت من طبيعة غير أرضية.

إن الشخصيات الأدبية الأكثر خضوعاً للتغير والتبدل هي الملتصقة بالأرض والشؤون الأرضية ولكن مرموزات النزوعات البشرية لابد أن تمثل ثلاث حركات: صاعدة وهابطة ومتماثلة مع المستوى الإنساني.

وحتى نكون أكثر وضوحاً، فإننا نشير إلى أنه إلى جانب الغزوات الدائمة للعالم الأرضي من قبل العالمين الآخرين، ثمة تصور عريق عن الوجود البشري، وهو أن هذا الوجود مبتلى بالهامارتيا، العيب أو الخلل أو النقص. ومن الصعب إيجاد مقابل لهذا المصطلح اليوناني(٩٤).

إن الهامارتيا أشبه بكعب أخيل الذي لم يغطس بنهر الخلود فأصاب بارس منه مقتلاً. فقد يكون الخلل في الجسد أو في العلاقات أو قد تخلقه المصادفة وحدها.

وقد يدخل في وهم القارئ أن الهامارتيا هي مركب النقص الإدلري المشهور. إنها العيب المستتر عن العين. ولو أن آخيل كان يعرف نقطة ضعفه لحصنها وما لقي حتفه من سهم صوب إلى كعبه. ولو أن أوديب كان يعرف النبوءة لما لقي هذا المصير المريع من عمى وتشرد. ولو أن الأب غوريو كان عليماً بطبيعة العلاقات الاجتماعية القائمة لما وهب بناته كل ثروته. الهامارتيا هي أفعى تسعى تحت التبن، لا أحد يشعر بوجودها ولا بحركتها. فقد تكون في الجسد أو في العلاقات القائمة أو في البيئة الطبيعية أو حتى في تصورات البشر وأوهامهم. ألم تكن ميديا واهمة حين اعتقدت أن جاسون مخلص لها وسوف يظل مخلصاً؟

خارج الوجود البشري لا وجود للهامارتيا، فالوجود منسجم كل الانسجام، إما سلباً كما في العالم السفلي، أو إيجاباً كما في العالم العلوي. وحتى الآن لم

يظهر نتاج أدبي يعالج الشؤون الأرضية من دون أن تكون هناك هذه الهامارتيا، بهذا الشكل أو ذاك.

ولكن على الرغم من كل التبدلات والتغيرات يظل ثمة علاقة وطيدة بين دورة الطبيعة والشخصيات والأنواع الأدبية. وفي بحث سابق على"تشريح النقد" اختصر نورثروب فراي دورة الطبيعة بالدورة اليومية للشمس وأظهر أن الأعمال الفنية يتزامن إيقاعها مع إيقاع الدورة الشمسية التي تشكل الأسطورة الكبرى، فكل أثر أدبي هو تشخيص لهذه الأسطورة، أو لوجه من وجوهها. والقائمة التي قدمها في بحثه هذا ترصد الدورة اليومية للشمس على النحو التالي:

١- *طور الفجر : الربيع والميلاد، أساطير مولد البطل، الازدهار والبعث، الخلق ثم انهزام قوى الظلام، قوى الشتاء والموت، الشخصيات الثانوية: الأب والأم. وهو النمط الأولي للرومانس، ولمعظم الشعر الحماسي والعاطفي.*

٢- *طور الظهيرة : الصيف والزواج أو الانتصار، أساطير التمجيد، الزواج المقدس، والدخول إلى الجنة. الشخصيات الثانوية: الصديق والعروس، النمط الأولي للكوميديا والشعر الرعوي والأنشودة الرعوية.*

٣- *طور الغروب : الخريف والموت، أساطير السقوط، والإله المحتضر والموت العنيف والتضحية وانعزال البطل. الشخصيات الثانوية: الخائن والمرأة المثيرة، النمط الأولي للمأساة والرثاء.*

٤- *طور الليل : الشتاء والانحلال، أساطير انتصار القوى الغاشمة، أساطير الفيضان وعودة الفوضى وهزيمة البطل. الشخصيات الثانوية: الغول والساحرة، النمط الأولي للهجاء(٩٥).*

ويردف هذه القائمة بقائمة أخرى يقارن فيها بين الرؤيا الكوميدية والرؤيا التراجيدية:

١- *في الرؤيا الكوميدية يكون العالم الإنساني عبارة عن وحدة منسجمة فالبطل تعبير عما يرغب القارئ في تحقيقه، إنه النمط الأولي للنظام، للصداقة، للحب. أما في الرؤيا الأخرى أي الرؤيا التراجيدية فالعالم الإنساني عبارة عن حكم طغياني أو فوضوي، أنه فرد منعزل، أنه قائد يقف وظهره لأتباعه، مارد يبطش بكل من هو أضعف منه. لذلك فإن كل اكتمال ينتمي إلى الرؤيا الكوميدية، وكل نقص ينتمي إلى الرؤيا التراجيدية، فالزواج(الاكتمال) ينتمي*

إلى الرؤيا الكوميدية، أما البغي أو الساحرة(النقص) أو غيرهما ممن ينتمي إلى الأم المخيفة التي حدثنا عنها يونغ فتنتمي إلى الرؤيا التراجيدية، ومن هنا كان بد للكائنات السماوية أو البطولية أو الملائكية، أو كل ما فوق مستوى البشر، أو تكون تابعة للنموذج البشري، للرغائب والأعماق النفسية لبني البشر.

٢- *في الرؤيا الكوميدية يتألف عالم الحيوان من مجموعة حيوانات آهلة كالأغنام مثلاً أو كالحمل أو كالحمامة الأليفة، وهذا هو النمط الأولي للصور الرعوية. أما في الرؤيا التراجيدية فإن عالم الحيوان هو حيوانات مفترسة أو طيور جارحة: ذئاب- نسور- تنانين... إلخ.*

٣- *في الرؤيا الكوميدية يتألف عالم النبات من الحديقة أو البستان أو المتنزه، وهذا هو النمط الأولي للصور الرعوية. أما الرؤيا التراجيدية فتقوم على الأرض اليباب والغابة المتوحشة المخيفة، والبرية التي يضل في أرجائها الصوت.*

٤- *في الرؤيا الكوميدية يكون عالم المعادن عبارة عن مدينة أو معبد وهذا هو النمط الأولي للأشكال الهندسية المتناسقة، أما في الرؤيا التراجيدية، فإن هذا العالم يتألف من خرائب وصحارى، أو أشكال هندسية مشوومة كالصليب مثلاً.*

٥- *في الرؤيا الكوميدية يتألف العالم من نهر محبب بأسماكه اللطيفة، لكنه يتحول في الرؤيا التراجيدية إلى بحر وما يحويه من حيوانات مخيفة ووحوش مائية فتكون الأسطورة على شكل أسطورة فيضان(طوفان)(٩٦).*

هاتان القائمتان تشكلان العمود الفقري لكتابه"تشريح النقد" إذ يوسع شروحاته حولهما ويكثر من التفريعات على النحو الذي سبق وأشرنا إليه، حاشداً أمثلة كثيرة من النتاج الأدبي.

إن الرؤيا(الأنماط الأولية) هي التي تساعدنا على فهم مسار الأثر الأدبي. ولولا هذه الرؤيا لتحول الأدب إلى مجموعة من الألغاز.

لماذا تفشل المحاولات الأولى للشعراء؟ لأنهم يفتقدون الرؤيا التي تساعد القارئ في فهم الألغاز والمضامين الأدبية للقصيدة. فأغلب هذه المحاولات تنحصر في رصد هموم فردية مبعثرة لا يجمعها جامع ولا تقوم على هيكل محدد.

وبالمقابل فإن الشعر العظيم هو الشعر الرؤيوي. إن الرؤيا هي التي تجعل للقصيدة جسداً.

□□□

النقد الأسطوري والتايبولوجيا

استفاد النقد الأسطوري من الأنتروبولوجيا إلى أقصى حد، حتى يمكننا القول أن إسهام الأنتروبولوجيين في نظرية النقد الأسطوري لا يقل عن إسهام النقاد. وقد لاحظنا كيف أن مود بوتكين استفادت من الدراسات الأنتروبولوجية وفاقها في ذلك نورثروب فراي الذي أضاف إلى أدواته النقدية التايبولوجيا. ولا نعتقد أن ناقداً جاراه في الاستفادة من التايبولوجيا.

فقد بين أنها في الأصل تقليد أدبي مشترك بين جميع الشعوب، منذ العهود الطوطمية والفيتيشية.

لا يوجد حتى الآن اتفاق على الكلمة البديلة للتايبولوجيا، مع أننا لو سميناها"علم الأنماط" تجاوزاً لما كان في ذلك غضاضة. إنها مثل كلمة الأنتربولوجيا التي فشلنا في إيجاد بديل عربي يقابلها. وهي كلمة فضفاضة نجدها في الفلسفة والاجتماع والدين، بل حتى في الرياضيات. وهي ترجع إلى الكلمة اليونانية تايبوس وتعني الرمز أو النمط أو المثال. وربما كان أبيمينيدس الكريتي، الذي عاش أرسطو بعدة قرون، أول من استخدمها(٩٧) للدلالة على الصفات التي لا توجد كاملة في فرد من الأفراد أو ظاهرة من الظواهر. والنمط الأولي عند أفلاطون هو المثال الأصلي الذي تعد الأشياء أشباحاً وصوراً له(٩٨).

ففي هذه الأشياء نعثر على صفات المثال، أو ربما معظم صفات المثال إلا أننا لا يمكن أن نعثر عليها كاملة.

وقد استخدمت المسيحية هذا المصطلح اليوناني في لاهوتها وحولته لصالحها، كما فعلت بكل ما أخذته عن الفكر الإغريقي. وقد استخدم اللاهوت لفظة تايبوس اليونانية للدلالة على أكثر أنواع الرمزية أصالة الواردة في الكتاب المقدس. وقد وضع اللاهوتيون عدة كلمات وحددوا دلالتها بالنسبة إلى التايبوس.

فهناك مثلاً الأنتي تايبوس ويقصدون به الوجه المقابل للأصل. فالسابقة أنتي هنا لا تعني الضد، بل تعني المقابل. فالمعمودية هي الأنتي تايبوس للتايبوس الأصلي وهو"الطوفان"، ومعنى ذلك أن النموذج الأصلي لا يتكرر بحرفيته، أو أن النموذج المقابل أضاف معنى جديداً لم يكن موجوداً في النموذج السابق أو النموذج الأصلي.

وهناك كلمة هيبودغما وتعني الصورة المسبقة. أما البارادغما فهي المثال المضروب على هذه الصورة، فخيمة الاجتماع على جبل سيناء، التي جمعت بين الله وموسى هي هيبودغما أما المظلة التي جعل اليهود لها عيداً فهي باردغما أي مثال مضروب ضرباً على خيمة الاجتماع.

أما الميمس فهي المحاكاة للنموذج الأصلي، فهيكل سليمان هو محاكاة لخيمة الاجتماع وليس كالمظلة المضروبة ضرباً على هذه الخيمة.

وهناك كلمتان أخريان تتعلقان بالتايبولوجيا اللاهوتية وهما السوما والأسكيا. أما السوما فإنها نمط أولي ولكنه حقيقة كاملة إلا أن الأسكيا تمثل ظل هذه الحقيقة فقط. فالمسيح في عرفهم هو سوما أي حقيقة أما الاقتداء به فإنه اسكيا، أي الظل(٩٩).

إما ألا يكون(الصورة) فإنها تعني تكرار التايبوس كاملاً. الفردوس المفقود هو تيبوس أما الفردوس المستعاد، والذي تسعى نحوه البشرية فإنه لا يختلف عن الفردوس المفقود، بل أنه هو نفسه، لذلك لا يمكن أن يكون بارادغما ولا انتي تايبوس ولا اسكيا(ظلا) بل إنه إيكون(صورة) أي هو نفسه.

وقد غير القديس بولس من هذه الاصطلاحات فاعتبر أن كل ما جاء في العهد القديم هو بارابول(رمز) للمسيح. فصعود اسحق إلى المحرقة، حيث استبدل بكبش، رمز لصعود المسيح إلى جبل الجلجلة... وهكذا.

يرى القارئ أننا أمام علم واسع جداً من الأنماط فهناك الأنماط الأخلاقية والترميزية والأنماط الأرضية التي هي محاكاة للأنماط السماوية، وهناك أنماط اسكاتالوجية، إذ صار التاريخ بنظرهم هو عبارة عن خط سير مستقيم نحو تحقيق هدف محدد، فكل نمط، على هذا الأساس يكون خطوة تصاعدية نحو تحقيق الإرادة الإلهية التي تسوق البشر إلى الآخرة، حيث الفردوس المنتظر. فحياة العبريين في العهد القديم هي-في اعتبارهم- حياة فريدة من نوعها لأنها تحقق في الأرض ما طلب منها في السماء. وقد يكون ثمة ثورة وتمرد، كما حدث في التيه، إلا أن هذه الثورة نفسها نوع من تحقيق إرادة الذات الإلهية،

فالسماء هي التي تهدي مسيرة هؤلاء القوم في هذه الأرض.

وقد ظن العبريون أنهم قوم خصوا بهذه الميزة، فهم ينفردون من دون سائر الشعوب بإلهامات السماء وتوجيهها، وما أعيادهم واحتفالاتهم وطقوسهم وشعائرهم وعاداتهم... بل ما حياتهم سوى خصيصة انحدرت إليهم من السماء وانحصرت بهم.

لكن جيمس فريزر في كتابه المكرس لدراسة هذه الظواهر المعتقدية والطقسية والعادات والتقاليد الشعبية عند العبريين"الفولكلور في العهد القديم" (١٠٠) أبت أن البشرية جمعاء تملك ما يشبه هذه العقائد والتقاليد والفولكلور ضمن انزياحات تفرضها ظروف كثيرة، فالأنماط هي ظاهرة عامة مشتركة بين شعوب الأرض قاطبة، صغيرها وكبيرها، قديمها وحديثها، فمنذ الانتقال من الوحشية إلى المجتمع المدني ظهرت هذه الأنماط.

يبين فريزر في الفصل الأول من كتابه كيف أن سفر التكوين وقع رهين مصدرين في"خلق الإنسان": قصة الخليقة المنحدرة من أصل كهنوتي، وقصة الخليقة المنحدرة من أصل يهودي، وثمة تناقض كبير بين القصتين، فصله المؤلف تفصيلاً موجزاً، ثم عرض قصة الخلق في الثقافات الإنسانية المختلفة، ففي الثقافة اليونانية يجبل بروميثوس طيناً ويخلق منه البشرية، تماماً كما في التكوين العبراني. وحتى لو خرجنا من دائرة الثقافة المتوسطية وابتعدنا كثيراً وجدنا أن القصة ذاتها مع بعض الاختلافات في التفاصيل تتكرر. فقرب ملبورن، في استراليا، يروي البدائيون قصة مشابهة فمن ثلاث شرائح من لحاء الشجر قطعها الخالق"يند- جل" بسكينه، ووضع عليها طيناً وراح يسويها بسكينه إلى أن ظهر الشكل الذي أعجبه فنفخ فيه من أنفاسه وظهر الإنسان بنوعيه الذكر والأنثى.

وفي تاهيتي يخلق"تاروا" الإنسان على شكل زوجين أولين من طين أحمر، ومن هذين الزوجين تنحدر البشرية.

أما قصة خلق المرأة من ضلع الرجل، فموجودة في كثير من الفولكلور لدى كثير من الشعوب، فنجدها بتمامها تقريباً عند سكان بورما، فقد جاء فيها أن الخالق"أخذ ضلعاً من أضلاع الرجل وصنع منه امرأة" ويروي تتار سيبريا قصة مشابهة، وهي أن الرجل كان المخلوق الوحيد لكنه نام مرة فبرزت عظمة من أضلاعه إثر لمسة شيطانية، فسقطت على الأرض وأخذت تنمو فصارت المرأة الأولى.

وحتى قصة خلق الجلد وفصل المياه عن اليابسة والظلمة عن النور، وخلق الحيوان والشجر والبشر والشمس والقمر.... نجدها لدى كثير من الشعوب.

وفي الفصل الخامس يبين المؤلف أن برج بابل ليس خاصاً بالعبريين الذين يزعمون أن البرج أقيم تمرداً على الخالق الذي"بلبل" ألسنتهم وأحبط عملهم. ومع أن معنى بابل"بوابة السماء" فإن الحكواتي العبري جعلها بلبل ليستغلها في تفريق الألسنة. وكما يزعم العبريون أن لغتهم هي التي كانت متداولة قبل البلبلة وأنها لغة أهل الجنة، فإن السويديين يزعمون هذا الزعم وكذلك الهولنديون والدانمرك لنوازع قومية. وقصة برج بابل وتبلبل الألسنة موجودة لدى كثير من الشعوب، ففي المكسيك نسمع القصة ذاتها تقريباً. وفي قبيلة"ميكير" في التيبيت البورمية تتكرر قصة برج بابل. ويبدو أن البرج الذي يشمخ إلى السماء هو رمز للتمرد والعصيان لأن القصص"البرجية" كلها تجمع على ذلك.

ويطالعنا فريزر أن"سقوط آدم" ليس عقيدة خاصة بالعهد القديم، بل إنها منتشرة انتشاراً واسعاً. وكذلك الميثاق الذي يعقده الخالق والمخلوق، فهو موجود في الفولكلور العالمي.

والشيء نفسه يقال عن الطوفان و"علامة قابيل" و"جلد الجدي" و"قدح يوسف" وبقية القصص التي يشتمل عليها العهد القديم. بل إنه يظهر كيف أن القانون الذي يعتقد اليهود أنه خاص بهم، لا يختلف عن بقية"القوانين" البشرية. والعادات الخاصة بذلك ليست وقفاً عليهم فالنهي عن طبخ الجدي بلبن أمه نجده لدى كثير من الشعوب، وكذلك إيذاء الجسد حزناً على الميت وغير ذلك من الظواهر الفولكلورية.

وخلاصة"الفولكلور في العهد القديم" هي أن هذا الفولكلور ما هو إلا تكرار لأنماط عرفتها معظم الشعوب، مع بعض التعديلات والانزياحات التي تفرضها المشاعر القومية أو الظروف البيئية. ولكن حتى في حالة تباين البيئات نجد ثمة مماثلة بين عقائد الشعوب. فالعقيدة المصرية مثلاً هي عقيدة شمسية صرفة، ولكننا نرى هذه العقيدة موجودة حتى في البلاد التي يعز فيها اللقاء مع أشعة الشمس كاليونان مثلاً وكالبلاد السكندنافية. ويجب ألا تخدعنا الفروقات والتباينات وأحياناً التناقضات، عن إدراك العالم المشترك بين عقائد الشعوب التي تعكس أنماطاً أولية كبرى، وقد تتقارب الأنماط الصغرى، أو حتى أقسام وأجزاء متشظية من هذه الأنماط. إن الدراسة العلمية الواسعة التي قدمها فريزر في هذا الكتاب، أظهرت أن التباينات العرقية والقومية والدينية والبيئية تتضاءل كثيراً

أمام العالم المشترك.

التايبولوجيا -إذن- ليست علماً لاهوتياً، ولا هي خصيصة للعهد القديم والعهد الجديد بل إنها"العام المشترك" لجميع ثقافات الشعوب. بل يمكن الزعم أن اللاهوت هو الذي أخضع التايبولوجيا لميدانه وجعلها حكراً عليه. والمصطلحات التي استخدمها في التايبولوجيا هي مصطلحات مسبوق إليها، لكنه أضفى عليها المعاني التي تخدم عقيدته، بحيث صرنا عندما نسمع كلمة لاهوت(ثيولوجيا) نلصقها بالمسيحية فقط، وننسى أنها علم قائم بذاته وموجود لدى أقدم الشعوب(كالأستراليين) وأورقاها(الإغريق) وعلى هذا فإن"قصة يوسف" مع امرأة فوطيفار تتحول إلى"مغزى لاهوتي" في حين أن"قصة الأخوين" المصرية، وهي النسخة الأصلية لقصة يوسف، لا يسمح لها أن تدخل حرم اللاهوت. والسقوط له معنى لاهوتي في العهد القديم، بينما"السقوطات" التي لا حصر لها والتي عرفتها شعوب العالم لا دخل لها في اللاهوت.

لقد حرر فريزر بكتابه الدقيق"الفولكلور في العهد القديم" العقائد والتصورات والعادات من أسر اللاهوت وارتفع بها إلى مستوى المشترك العام بين البشر، فسقوط آدم ما هو إلا صورة لكثير من أنماط السلوك التي عرفتها البشرية. ورحلة يونان المائية ما هي إلا تكرار للرحلات تحت الماء التي تتردد في ثقافة الشعوب وآدابها، وإن لم تكن شعوباً مائية. ولا يكاد معتقد من المعتقدات القديمة يخلو من قتل التنين أو اليهموت المخيف أو الغيلان أو الهولات، فهي عقيدة مشتركة وليست حكراً على العهد القديم أو العهد الجديد.

ولكن على الرغم مما بين الأنتروبولوجيا والأدب من صلة فإن الدراسة المسيحية التي قدمها فريزر تظل مقيدة بحدود انتروبولوجية، وإن كانت على صلة وثيقة بالآداب والثقافات الفنية. وقد عزز فريزر نظرته في العهد القديم بالأمثلة الموسعة والغزيرة لقبائل وشعوب ومجتمعات وتجمعات، كثيرة جداً ومختلفة عرقاً وديناً ولغةً وبيئةً. فمن الهند وحتى كندا، ومن الاستواء إلى القطب ومن استراليا إلى الهنود الأصليين في أميركا، ومن سكان الجبال إلى سكان السهول، ومن سكان الصحارى إلى سكان السواحل، ومن ضفاف الأنهار حتى شواطئ البحار... تبين له أن ما يتراءى خاصاً في العهد القديم إنما هو عام بين جميع أنماط الوجود البشري.

الناحية الأدبية في هذا الكتاب ذابلة ذاوية إن لم تكن معدومة، فإشاراته إلى الآثار الأدبية قليلة جداً. ولكن من البديهي جداً أن الاشتراك في الثقافة

والمعتقدات يعني الاشتراك في الأدب كإطار عام. ولذلك فإن ناقداً من أمثال نورثروب فراي لم يطرح على نفسه هذا السؤال وهو هل هناك مشترك أدبي بين الشعوب والعهد القديم، مثلما أن هناك مشتركاً أنتروبولوجياً بينها؟ إنه سؤال نافل ما دام الاشتراك بالثقافة والعقائد سوف يؤدي من دون شك إلى الاشتراك في الأدب.

ليس هذا وحسب، بل إن التايبولوجيا في الكتاب المقدس بشقيه: القديم والجديد هي نفسها التايبولوجيا الأدبية. ونورثروب فراي لا تنقصه أدوات البحث الأدبي، فإلى جانب تخصصه الأدبي تخصص باللاهوت الكتابي، كما درس الفلسفة وثقفها ثقافة مكينة، وإن لم يمارس النشاط الفلسفي المستقل.

كانت مود بوتكين قبله قد استفادت من اللاهوت في دراستها للأنماط الأولية في الشعر، أما هو فإنه من قلب اللاهوت أثبت رسوخ الأنماط الأولية الأدبية، وما التايبولوجيا اللاهوتية سوى تايبولوجيا عامة مشتركة بين الناس أجمعين. ولا شك أن رسوخ قدمه في اللاهوت من جهة والنقد الأدبي من جهة أخرى مكنه من أن يستبدل أسماء الشعوب والقبائل والعادات بأسماء الشعراء والأدباء والآثار الأدبية منذ القديم وحتى العصر الحديث. وبالطبع اقتصرت أمثلته على الأدب المطبوع المحرر وليس على الأدب الشفهي الدارس الذي لو كان سجل لكان سنداً قويّاً له في بحثه.

إن الكتاب الذي عرض فيه هذه الآراء هو "الشيفرة الكبرى(١٠١). وقد أوضح في المقدمة أن كتابه هذا يحاول دراسة الكتاب المقدس من جهة الناقد الأدبي الذي يقوم بمسح معمق للتصور والسرد في العهد القديم والجديد، شارحاً كيف أن عناصر هذا الكتاب هي التي أدخلت الإطار التخييلي -أو الكون الميثولوجي كما يسميه- في الأدب الغربي حتى القرن الثامن عشر، وما يزال هذا الكون الأسطوري مستمراً في تأثيره حتى هذه الأيام(١٠٢).

وقد أحسن صنعاً عندما أضاف العهد الجديد إلى العهد القديم، فلم يقتصر على العهد القديم كما فعل فريزر. وربما كان مضطراً إلى اتخاذ هذه الخطوة لأن العهد الجديد يستخدم الأنماط ذاتها الموجودة في العهد القديم، فكلا العهدين يقوم على التصور الميثولوجي للكون والحياة. ثم إن الغرب يعتقد أن الرموز في العهد القديم ما هي إلا إشارات إلى العهد الجديد، وإن العهد الجديد جاء توكيداً لهذه الإشارات، فالتصور الميثولوجي مستمر في العهد الجديد، وهو قاسم مشترك بين هذين العهدين والآداب العالمية التي تقوم هي الأخرى على التصور ذاته: "الكون

الميثولوجي". ولهذا لم يخطئ عندما عامل الكتاب بعهديه على أنه كتاب أدبي يعكس المخيلة الميثولوجية بأوسع معانيها.

أبحاث الكتاب تنحصر في اللغة والأسطورة والاستعارة، وأخيراً في التايبولوجيا وهي الجزء الذي يستحق التريث عنده، مع أن الأبحاث السابقة لا تقل أهمية عن التايبولوجيا. فقد بين أن اللغة الأدبية واحدة. والدليل على ذلك أن هذه اللغة كانت مستخدمة في آداب العالم، كل شعب حسب لغته، ومستخدمة في الأدب الغربي الذي لم يعرف الكتاب بعهديه إلا عن طريق الترجمة. ولو لم تكن هناك لغة أدبية مشتركة، لكان من المحال أن يؤثر الكتاب المقدس في الأدب الغربي كل هذا التأثير.

والأسطورة لغة، وهي أيضاً لغة مشتركة. هنا يعتمد على ما أثبته فريزر في كتابه"الفولكلورفي العهد القديم". ومن الأمثلة التي اعتمد عليها فراي مثال الطوفان، إذ أن هذا الطوفان موجود لدى شعوب العالم قاطبة، فلكل شعب قصة طوفانه. وفي كل حالة كان الطوفان سبباً لنشوء الأسطورة.

لاشك أن الفيضان غمر جنوب سومر كما تخبرنا بذلك ملحمة كلكاميش. فالطوفان هنا طريق إلى الأسطورة، سواء كان بطلها أو تنابشتيم أو نوح. ولكن هل يعقل أن الطوفان حصل في كل المعمورة؟... أليس من المعقول أن التصور الميثولوجي هو الذي أوجد الطوفان مثلما أوجد العالم السماوي والعالم الجهنمي؟ ولماذا نسلم بالخلق الميثولوجي لذينك العالمين ولا نسلم بالخلق الميثولوجي للعالم المائي، والقسم الأعظم من كرتنا الأرضية تغمره المياه؟

ولا تختلف الاستعارة في أصولها عن الأسطورة، بل هي من فعل التصور الميثولوجي الذي يجعل العالم الأرضي منصاعاً للعالم السماوي. وعندما يقول الكتاب"إن الله قادر أن يقيم من هذه الحجارة أولاداً لإبراهيم" فإنما يتبع ما تعورف عليه في كثير من الشعوب ففي الطوفان اليوناني ينجو ديوكالين وبيرها اللذان أمرا أن يرميا الحجارة خلفهما، وكانا الناجيين الوحيدين ففعلا فإذا الحجارة تصير بشراً. فالاستعارة مصدرها التصور الميثولوجي وليس التصور الواقعي، وبما أنها لغة الأدب فإنها أسبق من اللغة الواقعية، لغة العلم. ولو أن الإنسان بدأ بالواقع بعيداً عن أي تصور ميثولوجي، وهذا مستحيل، لكانت اللغة على غير ما هي عليه الآن، ولخلت من أي نوع من الاستعارة والتورية. ففي البدء كانت الاستعارة وليس الواقع. أو يمكن القول أنه الواقع منظوراً إليه نظرة ميثولوجية تجعله رهين إرادة العالم الفوقي.

وإذا كانت الاستعارة في الكتاب مشابهة للاستعارة اليونانية فإن هذا لا يعني حصر هذه اللغة الأدبية بدائرة البحر المتوسط الثقافية. إن كل لغات العالم تقوم على الاستعارة، بل إنها في البداية كانت لغة استعارية صرفة، إلا أننا نشدنا"العلم" فحاولنا الابتعاد عن هذه اللغة(١٠٣) فالاستعارات ليست ذات بعد أفقي(انتشاري) وحسب، بل إنها أيضاً ذات بعد عمودي(عمقي) فأعظم أنماط الاستعارة صيغت قديماً، ما يجعل بعض المغرورين بعلومهم الحديثة يتباهون بأنهم ينأون عن هذه اللغة القديمة، في حين لا يستطيع الكاتب أن يستغني عنها.

ويذكرنا كلام فراي هنا بمقالة للمازني"الحقيقة والمجاز في اللغة" (١٠٤) يميل فيها إلى الرأي القائل إن اللغة انحدرت من المجاز أولاً، وليس كما يذهب بعضهم من أنها نشأت من التماس مع المحسوسات والأشياء المادية، وإنما العبرة في النظرة إلى هذه المحسوسات ذاتها هل هي نظرة علمية أو ميثولوجية؟ ولو أنها كانت نظرة علمية بمفهومها هذه الأيام، لكننا الآن نحن الذين"نصنع" الاستعارة ولم نرثها عن الأقدمين وراثة، فالموقف الميثولوجي هو الأساس في نشأة المجاز في اللغة بشكل عام. وفرق كبير بين أن نعامل المحسوسات المادية من موقف واقعي وبين أن نعاملها من موقف ميثولوجي. إن التعامل الميثولوجي مع الواقع هو الذي أوجد الاستعارة، أو اللغة الأدبية التي تكاد تكون واحدة في كل أرجاء المسكونة.

ومن الاستعارة نشأت التيبولوجيا. فالاستعارة هي تراث اشتراك لا تراث حكر، فلا يوجد شعب يزعم أن التعبير الاستعاري عنده لا مثيل له لدى الشعوب الأخرى. فما دام المعتقد الميثولوجي هو الذي كان سائداً، فإن من البديهي أن تبدأ اللغة بالمجاز لا بالحقيقة.

أينما وجهنا بصرنا نجد التايبولوجيا التي تنتظم فيها كل هذه الفروع المتشعبة. وما التايبولوجيا سوى نتاج المعتقد الميثولوجي. فمن الميثولوجيا نشأ الكون المادي، أو بالتحديد هكذا تصوره الإنسان وفقاً لرؤاه هو وليس وفقاً لجغرافية هذا الكون المادية. فالكون هو ما يرغب الإنسان أن يكونه، وليس ما هو كائنه. وهذا ما يفسر لنا ظهور النزعات الفيتيشية والأرواحية والهيلويزمية(الاعتقاد بأن لكل شيء طاقة حياتية حتى للخشب والحجر والطوطمية في فجر البشرية. فالريشة التي رسمت الكون والحياة هي ريشة ميثولوجية، إنها الأنماط الأولية، إنها الرغائب والدفائن النفسية. فالحقيقة نابعة من سلالة مجازية، ولذلك تأخر العلم، ولذلك سبقه السحر سبقاً زمنياً متقدماً جداً

والسحر هو العلم الذي أفرزته الميثولوجيا، والعلم هو ابنه وقاتله في الوقت ذاته، تماماً مثلما قتل زيوس أباه كرونوس وعزله عن كرسي الألوهية، وهذا ما عبر عنه أدغار آلن بو في قصيدته"سوناتة إلى العلم":

أيها العلم أنت سليل الزمن القديم
الذي غيرت كل الأشياء بعينيك الثاقبتين،
وافترست قلب الشاعر
يا نسراً جناحاه من مادة الواقع الكئيب،
من سوف يحبك؟ أو يصغي إلى حكمتك؟
ألست أنت الذي أنزلت ديانا من عربتها؟
وطردت جنية الغابات من غابتها
لتبحث عن ملجأ لها في نجمة أكثر سعادة
من كوكبنا؟
ألست المنتزع النيادة(حورية الماء) من طوفانها؟
والمنتزع إيفلين(حورية الربيع) من عشبها الأخضر؟
والمنتزع من قلبي حلمه الصيفي
تحت شجرة التمر هندي؟ (١٠٥)

فالعصر الذهبي في هذه النظرة يقع خلفنا وليس أمامنا كما ترى بعض المذاهب الفلسفية والاجتماعية. فمن الحقائق الإيمانية انطلقت تصورات البشر وليس من حقائق مادية، فالحقيقة المادية خاضعة للإيمان، للتصور الميثولوجي.

لقد رأى فراي في التايبولوجيا أنماطاً أدبية كاملة. فالأسفار هي نتاج الأدب، نتاج التصور الميثولوجي. وقد رأى أن التايبولوجيا في هذه الأسفار تنحصر في سبعة أنماط هي الخلق والثورة والشريعة والحكمة والنبوءة والبشارة والرؤيا الأخروية(الاسكاتالوجيا).

١ – **الخلق:** إن أسطورة الخلق في العهد القديم هي أسطورة ضعيفة، فالخليقة انحدرت من أب سماوي. وهذا الخلق عبارة عن خلق أدبي، فأشكال الحياة ظهرت بناءً على منطوق كلامي، فهي لم تصنع من"شيء ما". إنها إرادة كائن فائق. يسميه الكتاب الأب السماوي.

وحتى يكتمل الخلق لابد من ذكر وأنثى وكذلك فإن الأم هي دائماً أرضية

خرجت من الذكر واستقلت عنه. والخلق هو خلق أبدي، إلا أن المخلوق يخالف أوامر الأب السماوي، فيكتب عليه العذاب والموت. إلا أن وجوده مع الأم الأرضية يعوض عن الموت بالولادة الجديدة فأبدية الخلق اتخذت منحى جديداً، فما دام ثمة موت، فإن ثمة ولادة جديدة. وهذا لا يخص الإنسان وحده، أو بالأحرى لم يتصوره الإنسان عن نفسه فحسب، وإنما رآه أيضاً في مظاهر الطبيعة.

فحبة الحنطة التي تموت تحت التراب تطأ الموت بالموت وتعوض عن نفسها بعشرات الحبات الجديدة... وهكذا(١٠٦).

وكما أثبت فريزر أن هذا التايبوس(النمط) موجود لدى كل الشعوب، أثبت فراي وجوده في كل الآداب العالمية.

وفي اعتقادنا أن الأب السماوي يشبه الديمرجوس في الأدب اليوناني الذي تحدث عنه أفلاطون في محاورته"طيماوس"(١٠٧). وفي كل الآداب العالمية نجد أن الخلق يتم بكلمة، وهذا شيء منطقي، فقبل وجود الشيء لا يمكن أن يوجد شيء، ففي البدء كانت الكلمة والكلمة هي التي أخذت على عاتقها فعل الخلق، خلق الأكوان الميثولوجية قبل أي فعل آخر.

إن أفلاطون يسمي الديمرجوس"العلة الفاعلة" فأي علة هذه التي يتحدث عنها مادام لا وجود لشيء؟ إنها الكلمة، فالفعل الأول بهذا المعنى هو الكلمة، أي الأدب.

قد تختلف آداب الخلق من شعب إلى شعب، فعقيدة قدامى المكسيك تتركز حول الإله الذي أوجد الخلق عن طريق زواج كوني غامض بين الإله وذاته، فالأم الأرضية هنا مندمجة بالأب السماوي(١٠٨).

ولو نظرنا في المخلوقات الأدبية لرأينا أنها في معظمها تعاني من مشكلة الخلق. فأوديب في لحظة وعي مفاجئة يبحث عن أصله، ومل فلاندرز التي لا تعرف شيئاً عن أصلها تعشق شاباً وتنجب من أخيه الأصغر بعد أن تتزوجه. وتستمر في الإنجاب من عدة زيجات إحداها من أخيها، فكأن هذه الرواية تطرح مشكلة الخلق التي طرحتها الشعوب على نفسها. ماذا يكون هذا من هذا، وما علاقة هذا بذاك؟ وتبدأ رواية"بيدروبارامو" لخوان رولفو، وهي من الروايات الحديثة لأميركا اللاتينية، على النحو التالي: أتيت إلى كومالا، لأنهم قالوا لي أن والدي يعيش هنا، إنه شخص يدعى بيدروبارامو. وتقول له أمه: لا تستعطه شيئاً، بل طالبه بحقنا. طالبه بما كان مجبراً على تقديمه لي ولم يعطني إياه أبداً. خذ منه غالياً ثمن النسيان الذي تركنا فيه.

ويقول لأمه بأن هذا ما سيفعله إلا أنه لم يفكر أبداً بتنفيذ وعده... إنها المشكلة الأوديبية ذاتها، مشكلة البحث عن أب(١٠٩). وفي رواية الطريق لنجيب محفوظ، يدور حوار بين البطل وأمه المحتضرة، تخبره أن أباه لم يمت قبل ولادته، كما كانت تقول له، بل ما يزال حياً وعليه أن يبحث عنه وهو المجهول الإقامة، مثل بيدروبارامو. والرواية من أولها إلى آخرها هي"البحث عن أب". وقد طرح نجيب محفوظ هذه المشكلة الأبدية وهي علاقة الأدنى بالأعلى، وواجب الأعلى نحو الأدنى... علاقة الخالق بالمخلوق ومكابدة المخلوق من فقدان الخالق أو تذمره من تجاهله. وتنتهي الرواية من غير أن يعثر البطل على أبيه. فالبحث عن الأصول والجذور هو أهم الهموم الكبرى للأدب، وعلى الأخص الأدب الدرامي. فالمخلوق إما أن ينظر إلى ما فوقه باحثاً عن الخالق، أو ينظر إلى ما تحته في علاقة متشابكة مع ابنه(أو أبنائه). والأغلب أن ينظر الأعلى إلى الأدنى على أنه ولادة الشر من الخبر، أما الأدنى فهو المستاء دائماً والساخط أبداً. إنه يبحث عن مكان له تحت الشمس مؤمناً بجدارته وبالأخطاء التي اقترفها الأعلى بحقه، مما يجعل الطرفين في علاقة ساخطة: لا الأعلى يرضيه تصرف الأدنى، ولا الأدنى يقنع بما كتبه له الأعلى... إنها مشكلة أبدية. إنه نمط أولي.

٢- الثورة(العصيان أو التمرد بكل أشكاله...): عندما دخلت البوذية تعارضت مع ديانة الشينتو، فما كان من أحد اللاهوتيين البوذيين إلا أن ادعى أن الكامي(الآلهة المتعددة وأرواح الطبيعة وأرواح الأجداد في عقيدة الشنتو) ما هي إلا تجليات لبوذا، وبذلك صالح بين الديانتين، وهذا ما لم يفعله الدين العبري وما شابهه. فهناك دائماً ثورة حقيقية في رفض كل العقائد الأخرى سوى عقيدتهم الخاصة. والوصية الثانية لموسى هي القرار رقم واحد في برنامج الثورة، فهي تحرم صنع أي صورة أو تمثال، أي باختصار أنها تعلن الثورة ضد المعتقدات الأخرى بآلهتها التي جسدها أصحابها بصور أو بتماثيل. وفي المسيحية جاء:

يترك الرجل أباه وأمه ويلتصق بزوجته"، مما يدل أن هناك انتقالاً من طور إلى طور، أي أنها بداية جديدة(١١٠). والإيمان في المسيحية بإمكانه أن ينقل الجبل من هنا إلى هناك.

إنه صانع المعجزات، أي يتمرد على نظام الطبيعة وشكل الوجود.

هذا العصيان التايبولوجي موجود في كل أدب، منذ ثورة زيوس ضد أبيه وحتى آخر أثر أدبي حديث. قد تكون الثورة صاخبة مثل ثورة دون كيشوت أو

ثورة صهري الملك لير، وقد تتم بصمت ثقيل مثل مأساة الأب غوريو. ومل فلاندرز دائماً هناك احتجاج على ما هو قائم. وقد يستسلم البطل للواقع بمعنى أنه لا يريد أن يواجهه, وهذه ثورة سلبية، فبطل سارتر في رواية"الغثيان" يمثل ثورة من هذا القبيل، الثورة الصامتة. وما هذه الثورة سوى نشدان المزيد من الحرية، ففي مسرحية"الذباب" يدفع سارتر أورست إلى مواجهة جوبيتر وإعلان ثورته في وجهه:

جوبيتر : ألست ملكك أيها الدودة الوقحة؟ من خلقك إذن؟

أورست : أنت ولكن كان ينبغي ألا تخلقني حراً.

جوبيتر : لقد وهبتك الحرية لتخدمني.

أورست : ربما ولكنها انقلبت عليك، فنحن، أنت وأنا، لا نستطيع شيئاً.

جوبيتر : وأخيراً هذا هو العذر.

أورست : لست أعتذر. (١١١).

وفي لقاء بين جوبيتر وايجست يقول الأخير: منذ حكمت كانت كل أفعالي وكل أقوالي تهدف إلى تأليف صورتي. أريد من كل فرد في رعيتي أن يحملها في نفسه، وأن يشعر حتى في وحدته، بنظرتي القاسية تجثم على أشد أفكاره خفاء. ولكني كنت أنا أول ضحاياي، إذ صرت لا أرى نفسي إلا كما يرونني، انحني على بئرا أرواحهم الفاغرة. رأيت صورتي هناك، في أقصى القعر تنفرني وتسحرني، فيا أيها الإله القدير، من أنا إن لم أكن الخوف الذي ألقيه في نفوس الآخرين؟

والمعلوم إن هذا الكلام كان رداً على كلام جوبيتر: فأنت ترى حقاً أننا متشابهان(١١٢).

وما ظهرت شخصية الابن في أثر أدبي إلا كان له هذا الموقف. إنه شبيه أبيه من جهة والمتمرد عليه من جهة ثانية. إنه يريد أن يستقل فيأتي بكل الحجج التي تناهض أباه، لكنه يفعل فعل أبيه: توطيد نظامه الخاص الذي لا يختلف، في النهاية، عن نظام أبيه. لقد تمرد كرونوس على أبيه أورانوس، ولكن نظامه الوطيد لم يكن مقبولاً أيضاً من أخلافه، فعمد إلى قمعهم، إلى أن ينجح زيوس في طرده عن عرشه. وبعد أن لقنه درساً يهبط إلى الأرض تائباً ويؤسس في ايطاليا"العصر الذهبي". أليس هذا العصر من أحلام الفاشلين والمطرودين؟ لم يكن كرونوس ليفكر في إقامة الفردوس الأرضي لو لم يكن مطروداً منبوذاً.

يستلم زيوس العرش فيقيم نظامه هو الآخر. وتأتيه وشاية أ بروميثوس يعرف خليفته الذي سيثور عليه، فيطالبه بالبوح فيرفض، فيصمت زيوس على مضض، وينتظر الفرصة السانحة التي يراها في سرقة بروميثوس النار وتقديمها للإنسان، فيحكم عليه، بموافقة البقية من أنصاره، بالصلب على جبل القفقاس تحت هذه الذريعة، خافياً السبب الحقيقي لحنقه، مسلطاً نسراً على كبده ينهشه نهاراً فينمو ليلاً، حرصاً على حياة بروميثوس، حتى لا يموت السر بموته.

إن كل ابن يسعى إلى توطيد نفسه(١١٣). وفي عمله هذا تكمن الثورة، أو الاحتجاج على أقل تقدير. ومن هنا كان الأدب، كما يقولون، احتجاجاً على الواقع القائم، بل إن هذا الاحتجاج هو المحفز الأكبر للإنتاج الأدبي.

٣- **الشريعة أو النظام:** يرى فراي أن الشريعة أعقبت الخروج من مصر مباشرة. فبنزول موسى من طور سيناء نزلت معه الشريعة أو القانون أو النظام الذي يجب أن يسير عليه العبريون. وأضيفت على القانون هالة من القداسة تعادل القداسة التي يتمتع بها قانون الطبيعة، بل أكثر. لقد احترم الناس قانون الطبيعة لاعتقادهم أنه قانون إلهي، فلابد من أن تكون القوانين البشرية في مستوى قوانين الطبيعة لتنافسها من جهة وتتفوق عليها، وتكون نافذة من جهة ثانية. وحتى يضفوا على القانون هالة القدسية مارسوا العقاب الفظيع على من يخالفه حتى إن مرتكب الإثم يعاقب بالحرق مع كل عائلته ونسله وإن كانوا أبرياء(يوشع ٧)، كما مارسوا الخوارق. والخوارق لا يختص بها إلا الملتزمون بالقانون والذين يخدمون النظام بثقة وإخلاص. وبهذا يكونون قد ضمنوا احترام الشرائع البشرية؛ فقانون الطبيعة لا يعرف الخوارق ولا المعجزات، مع أنه فعل سماوي. قانون البشر فقط هو الذي يقوم على الخوارق. ولهذا يرى فراي أن العلم أسرع تقدماً في البلدان التي تتعدد عقائدها، من البلدان التي تمكث عند عقيدة واحدة، وقد كانت اليونان سباقة إلى العلم، وبالتالي إلى القانون المدني(١١٤).

والذي نراه أن النظام البشري كان دائماً في حالة عوز إلى المقدس. فانقسام الأجناد السماوية إلى قسمين متحاربين، قسم فاز بالجنة، وقسم اندحر إلى جهنم، إنما هو تصوير مجسم لما يجب أن يكون عليه عالم البشر. إن المدينة المقدسة أورشليم تقابلها مدينة الشيطان"بابل" وعندما تنصرت الإمبراطورية الرومانية صارت روما هي المدينة المقدسة.

وتكون المدينة المقدسة حيث يكون أصحاب الميثاق المقدس أو النظام

المقدس أو الشريعة الإلهية. والقانون الاجتماعي دائماً يستنجد بالمقدس من أجل توطيد ذاته وضمانة استمراره(١١٥).

ما دور الأدب في كل ذلك؟ ألم يسهم في إنشاء المقدس؟ ألم يتمرد في وجه النظام الوحداني الذي يرفض التعددية؟... ألا نرى شيئاً من التناقض في أن الأدب ينشئ الأشياء ويتمرد عليها؟

المقدس الذي نشأ من أعماق الدنيوي واعتلى عليه، إنما غرضه خدمة هذا المخلوق البائس. فالأسطورة انبثقت لا عن عبث بل عن هدف وهو جعل الإنسان قادراً على التلاؤم مع البيئة. والأدب هو استمرار لهذا العمل غرضه خلق نظام متوازن بين الكائن والطبيعة. انتيغوني عندما تعصى أوامر الملك كانت تطيع قانوناً تحدر من رحم الأسطورة وهو أن الأموات يجب أن يدفنوا، لأنهم إن لم يدفنوا، وبقيت أجسادهم في العراء، فلن يتاح لهم الصعود إلىٰ مركب خارون، ولا عبور نهر أخيرون لدخول العالم الآخر. والأجساد التي لم توار في الأجداث تظل أرواحها هائمة على شاطئ النهر إلى أن تدفن فيسمح لها عندئذ بالعبور. فالقانون ذو منشأ بعيد، منشأ أسطوري، إلا أنه يرمي إلى غاية أخلاقية. وكل عقائد الشعوب تقوم على دفن الجثث أو حرقها. ولو لم تظهر مثل هذه القوانين المقدسة، لواجه الإنسان كثيراً من الأوبئة التي تنشرها الجثث غبّ تعفنها.

وهنا لابد أن نشير إلى نقطة في غاية الأهمية، وهي أن الأدب يسهم في إنشاء المقدس مادام المقدس يعمل على خلق التوازن بين البشر وإتاحة المزيد من الحرية لهم. ولكن عندما تنقلب الشريعة إلى طغيان، إلى قانون يرفض التعامل مع بقية الفعاليات الفكرية، فإن الأدب لا يسكت عن ذلك. ولو نظرنا في العصور الوسطى وقارنا بيننا وبين أوروبا لوجدنا البون شاسعاً في هذا المجال. لقد وقعت أوروبا الوسطوية أسيرة عقيدة كنسية غربية قمعية تأبى التعامل مع الرأي الآخر، في حين تفاعلت ثقافتنا الإسلامية مع كل الثقافات الأخرى فأنتجت وأبدعت. وكان على أوروبا أن تنتظر عصر النهضة حتى تتخلص من هذه الشريعة القمعية.

ولكن كيف حدثت النهضة؟... لقد حدثت عندما عاد الأوروبيون إلى الفكر اليوناني لأنهم وجدوا فيه شريعة تبيح لهم من الحرية ما لا تبيحه قوانينهم"المقدسة"، أي أنهم فعلوا ما سبقهم إليه العرب بمئات السنين، بل إنهم اعتمدوا في ذلك اعتماداً كبيراً على العرب وجهودهم في هذا المجال.

والنهضة الأوروبية هي في صميمها نهضة أدبية، بكل ما تعنيه كلمة"أدب" اللاتينية من معنى وشمولية.

الأدب هو تلك الفعالية التي يبذلها الإنسان من أجل وضع قانون أخلاقي يبيح له المزيد من الحرية الفردية والاجتماعية الراقية. وعندما تبلى القوانين يظهر المتمردون في الأدب الذين يخرقون هذه القوانين، والذين يتمسكون بالوظيفة الأسطورية لا عادة التوازن بين النظام الاجتماعي والنظام الطبيعي. دون كيشوت ثار على النظام الجديد المذل للإنسان الذي يهدر كرامته، وسعى إلى إعادة نظام الفروسية الذي يرفض الغدر والقتل غيلة والابتزاز وإهدار كرامة"الليدي". لقد أدرك أن النظام الساري هو نظام فردي يقوم على الحيازة والأنانية ويستخدم أنذل الطرق من أجل بناء مجد زائف يقوم على آلاف الجماجم.

سانشو بانزا كان أكثر عقلانية من دون كيشوت. فعندما يمنح مقاطعة ويعين حاكماً فيها يذهل الجميع بقوانينه التي تسمح بالمزيد من الحرية مع الضبط الاجتماعي. فتكييف القانون خير من إلغائه وإحلال القديم محله. ولكن كل هذه المحاولات ترمي للوصول إلى القانون المقدس، أي إلى القانون المثالي الأعلى. وهذا ما بينه دانتي في الكوميديا الإلهية، فأظهر أن الارتفاع إلى هذا القانون يستوجب حكاماً بعيدين عن الغرضية والاستبداد.

٤- **الحكمة:** يتألف الكتاب المقدس من ثلاثة أقسام: الشريعة والحكمة والنبوءة(١١٦). ويرى فراي أن الحكمة ذات معنيين: الأول هو أن الحكيم يسير في الطريق القويم الذي سبق توطيده من الأسلاف بعد تراكم خبراتهم، والثاني هو المتابعة، أي الحفاظ على هذا الطريق القويم في المستقبل. والحكمة التي تواجه المستقبل تسمى الحصافة(برودنس) كما جاء في سفر الأمثال(٨: ١٢) والحكمة تستوحي الشريعة والطبيعة والتأمل في الحياة. فحكمة الجامعة"لكل شيء أوان" تعتمد دورة الطبيعة ودورة اليوم الشمسي. فلا يوجد شيء إلا بأوانه، ولهذا جاء الشتاء في أوانه والربيع في أوانه... فلا يعقل أن يشذ شيء عن دورة الطبيعة هذه طالما أنه مشمول بالطبيعة. وقد ظهر ارتباط الحكمة بالقانون المقدس في مصر قبل العبريين بزمن طويل. فالإرشادات في كتاب الموتى هي حكم تأخذ النظام المقدس بعين الاعتبار. كذلك نجد لدى المصريين حكمة فردية تتعلق بالحياة وأساليب العيش، وهي نابعة من التجربة البشرية. ويؤكد فراي أن حضارات الشرق الأدنى قد عرفت الكثير من الحكمة التي لم تقتصر على المصريين وحدهم. ليس هذا وحسب بل إن بعض الأمثال-والمصرية على وجه الخصوص- قد ظهرت كما هي في الكتاب المقدس. فأسفار: الأمثال والجامعة

وحكمة ابن سيراخ تمثل ثقافة متوسطية ناضجة، والسورة العاشرة في القرآن ملأى بالحكم الرفيعة(١١٧). وفي الضفة الأخرى للمتوسط تطالعنا حكم أيسوب المستخلصة من التجربة المباشرة في الحياة..

والحكمة ليست بنت العفوية. إنها التأمل المتأني في التجارب المتكررة التي تتكرر كما تتكرر دورة الطبيعة. إنها لصيقة بممارسات البشر. وحتى الحكمة التي تحافظ على النظام المقدس تنظر في حياة البشر لتذكرهم بالقانون الأمثل من أجل تحقيق حياة بشرية متوازنة. وحتى هذا القانون"الشريعة" كان يراعي دائماً نظام الطبيعة، فلا وجود فيه لأمر يناقض دورة الطبيعة.

وقد اتخذت الحكمة منحى خاصاً عند الإغريق، فالفيلسوف هو"محب الحكمة"، وقد جعلهم شغفهم بالحكمة أول الفلاسفة في العالم. وتحتل الحكمة في الأدب حيزاً كبيراً جداً. فدائماً نجد الآثار الأدبية تلح على"الشخصية الحكيمة" مقابل لفيف من الحمقى والمتسرعين.

ومنذ أدب أيسوب وحتى اليوم نواجه في الأدب بؤرة الحكمة في بيئة مشوشة. وأدب أيسوب، هو باختصار أدب المقابلة بين الحكمة والحماقة. إنه تقليد أدبي لا يستطيع أديب تجنبه. فالأديب ضد الحماقة، يسخر من أبطالها وممثليها ويرفع من قيمة الحكمة ويبين سلامة نتائجها. في مسرحيات موليير نلاحظ أن الحبكة المسرحية كلها تدور حول الحماقة، كما في"النساء المتحذلقات" وكما في"مريض بالوهم" أو البرجوازي النبيل" ... ويربط شكسبير الحكمة بالتجربة، أو بالأحرى بالمعاناة الإنسانية. وعنده أن من الممكن تبادل المواقف أو عكسها، فمكبث مثلاً حكيماً يعرف لغة السلطة، إلا أن زوجته بحماقتها تدفعه إلى الانحراف عن حكمته والانجراف إلى اقتراف"فعل أحمق" فتقع الكارثة. ولو كان في رأس عطيل شيء من الحكمة لقد أقدم على قتل ديدمونة. فالحكمة رفيقة التأني وذات نفس طويل. إنها تعمل على الموجة الطويلة، عكس الحماقة المتسرعة الطائشة الرعناء، البعيدة عن التأمل العميق. وعلى هذا فإن هاملت أشد حكمة وحصافة من مكبث. إنه لا يقدم على فعلته إلا بعد أمد طويل من التحقق والاختبار. وفي الأدب العربي احتلت الحكمة مكانة رفيعة حتى أفرد لها باب خاص هو"باب الحكمة والاعتبار". وأي أدب لا يلتزم بالحكمة يسقط وينبذ.

على أن الأدب انتبه إلى ما نسميه"الحماقة الجماعية" وهي نمط الحياة المشوشة. فالحماقة في"أوديب" لا تصدر عن فرد بعينه وإنما تصدر عن العلاقات الاجتماعية التي تعاني من خلل كبير، ولذلك تحدث المأساة.

وبهذا الصدد نشير إلى الكتاب الشهير الذي ظهر في عصر النهضة، وهو كتاب"تقريظ الحماقة"لاراسموس، فقد عمد بأسلوب ساخر أخاذ إلى امتداح الحماقة وإظهار فضائلها الكبرى فلولا الحماقة لفني الجنس البشري، فالحماقة هي التي تدفع المرأة إلى الحمل والولادة مع أنها تعرف سلفاً ما ستكابده من ألم وعذاب، وهي التي تدفع الرجل إلى الإنجاب مع أنه بإنجابه يقضي على سعادته، والحماقة هي التي جعلت الناس تنساق وراء رجال الدين، فيقبلون منهم صكوك الغفران، ومحاكم التفتيش، ولولا حماقة الناس لما كان ثمة كهنوت يفعل ما يفعل والناس تؤمن وتصدق. ثم إن الحماقة هي التي جعلت الناس يتأنقون وينفقون الأموال الضخمة على زينتهم ولولا ذلك لما أعجب شاب بفتاة ولا نظرت صبية إلى ذكر غندور. والزينة التي يصطنعها الناس لا هدف لها إلا الغش والخداع، ولولا حماقة البشر لما وقعوا فريسة الغش والخداع. الأغنياء والمستغلون ورجال الدين والتجار والصناعيون والباعة المتجولون يعتمدون على حماقة الناس التي لولاها لقضي عليهم وعلى أسباب رزقهم. والحماقة هي التي تدفع المسكين إلى الإيمان بما يقوله رجل الدين والغني والتاجر. والحماقة هي التي تدفع الأب إلى الكدح من أجل ابن عاق أو زوجة ناشزة، ولو ظهرت الحقيقة لكانت شراً وبيلاً على الجنس البشري. والحماقة هنا تلعب دوراً عظيماً في طمس الحقائق. فهي التي جعلت الناس تؤمن بأن العذراء يمكن أن تحبل، وأن الله تعالى يختار شعباً بعينه دون سائر الخلق...

بهذا الأسلوب الساخر والساحر يقدم أراسموس حكمة بالغة غرضها كشف الممارسات البشرية المخالفة للعقل والمنطق، وفضح رجال الدين في تلك الأيام، وقد كان الكاتب نفسه واحداً منهم يعرف الخفايا والأسرار التي تدور في الأديرة والمؤسسات الدينية. أليس من الحماقة أن يقبل الناس أبناء الكهنة من غير تسمية أمهاتهم؟

٥- **النبوءة:** يرى فراي أن النبوءة في الكتاب هي نظرة استيعابية تحيط بالزمن الكلي، منذ الخلق وحتى القيامة. أنها لا تقف عند حدود الحكمة بل تتجاوزها. إنها مستقبلية أكثر من الحكمة التي غالباً ما تكون"خلاصة" لتجارب الماضي. وعندما تنظر إلى المستقبل فإنها لا تنظر بعين المخيلة الإبداعية التي للنبوة، بل بعين الماضي المتكرر(١١٨). والنبوة ليست خاصة بالكتاب، ففراي يشير إلى مقطع من صموئيل الأول ١٠: ٥-٦ وهو:

سوف تصادف زمرة من الأنبياء نازلين من المرتفع وأمامهم ربابة ودف

وناي وقيثارة وهم يتنبأون، فيحل عليك روح الرب فتتنبأ معهم وتتحول إلى رجل آخر.

فالكتاب المقدس يتابع ما كان عليه الناس في تلك الأزمان ولم يذم الأنبياء الكذبة الذين لا يتمتعون بالمخيلة الإبداعية التي تتلقف كلمة الرب، فتدرك المصائر قبل أن تقع. وهناك اتفاق على أن النبي يتمتع بقدرة فائقة في المخيلة، سواء عند العبريين أو عند غيرهم.وعرافة دلفي في اليونان كانت مرجعاً يلجأ إليه الناس في معرفة مصائرهم.

لسنا بصدد التفريق بين النبوة والكهانة، فقد تجتمع الوظيفتان، وقد تفترقان. لكن النبوة كانت في القديم ملازمة للمعابد. ولكن لابد أن نشير إلى أهم صفات النبي وهي الإيمان والجرأة والترميز، فكل نبي لابد أن يؤمن بصدق نبوته، واندماجه بها اندماجاً كاملاً، ولابد أن يكون جزئياً يرمي نبوته في زحمة الطرقات، كما يلقيها أمام الملوك، غير هياب من سطوتهم وسيفهم. إلا أن النبوات لا تكون دائماً واضحة كل الوضوح، بل قد تكون على شيء من الغموض، فيعمد النبي إلى الرموز التي تنقل إحساسه أو تجسده بأقرب ما يكون إلى غرضه.

في مصر وبابل، في الهند واليونان، في كل مكان نجد انتشاراً كبيراً للنبوات كنوع أدبي.

إن مسرحية أوديب تبدأ، من حيث البناء الدرامي، بنبوة يتلقاها لايوس وهي أنه إذا رزق ببكر ذكر فإن ابنه سوف يقتله ويتزوج امرأته، ولكن إذا كان البكر بنتاً فإن عمره يطول وحكمه يوطد.

والساحرات في "مكبث" أقل صراحة وأكثر ترميزاً في نبوتهم من النبوة التي تلقاها لايوس. وفي مسرحية "يوليوس قيصر" تبصر كالفورنيا زوجته حلماً مفزعاً يتكرر عليها كأنما يحذرها، فتهيب بزوجها ألا يذهب إلى مجلس الشيوخ. وكان العراف قد سبق هذه الزوجة، إذ من الفصل الأول يحذر قيصر من يوم الخامس عشر من آذار. وفي الفصل الثالث يهزأ قيصر من العراف وهو في طريقه إلى مجلس الشيوخ، فيقول له: ها قد حل الخامس عشر، فيرد العراف: ولكنه لم ينته.

والنبوة قائمة أصلاً في صميم العمل الأدبي. فمنذ البدء يفكر الكاتب بالمآل. ووفقاً لهذا المآل يوجه عمله، فكأنه يمارس نوعاً من النبوة. إن الكاتب هو أول المطلعين على نبوة العمل الأدبي، وقد يمارس نوعاً من التحاليل ليجعل بعض المنعطفات مفاجئة. فسوفوكليس يعرف قبل غيره مصير أوديب ولكنه يقوم بلعبة

فنية تفرضها التقاليد الأدبية. ولا فرق بين فنجان قهوة نزار القباني وساحرات مكبث، فالعمل الفني يستلزم مسبقاً العمل النبوئي.

وتكثر النبوات في الأزمات القومية وفي الظروف العصبية. وتلعب الانتماءات القومية دوراً كبيراً في هذا المجال.

٦- **البشارة**: البشارة، في رأي فراي، هي توسيع للرؤيا النبوئية. والبشارة الكبرى هي البشارة بعودة الفردوس المفقود. والبشارة هي عكس النذير. إنها"خبر سار" وأعظم الأخبار مسرة هو خبر استعادة الفردوس. والنذير ينبئ بأشياء سيئة، لكن النذير الأسوأ هو الذي"يبشر" بالنار والمصير الجهنمي. وبهذا يكون الخبر السار الحقيقي هو ذاك الذي يبشر بالولادة الروحية الثانية. فالنذير يبنى على الخطيئة، والبشارة تبنى على النقاء الروحي.

والملاحظ أنه خارج السياق الميثولوجي لا معنى للنذير ولا للبشارة. وفي العصور الوسطى صنفت الخطايا المميتة التي ترمي النفوس في الجحيم كمايلي: الكبرياء، والغضب، والكسل والحسد والبخل والجشع والشهوة. والخطيئة هي الوقوف في وجه الأمر المقدس، أي نظام الطبيعة وهي -أي الخطيئة- مصادرة للحرية الإنسانية، سواء حرية الفرد نفسه أو حرية جاره. إن الخطيئة ليست إساءة إلى الآخرين وحسب، بل إنّها تسيء أيضاً إلى الخاطئ نفسه، فتسد عليه طريق الفردوس وتنذره بعذاب الجحيم (١١٩).

ولكننا نلاحظ أن البشارة (والكلمة يونانية وتعني الخبر السعيد). تكاد تكون مختصة بالمساكين والمظلومين. وعندما تأتي البشارة إلى الملك فإنها تعني "النصر" على الأشرار والكافرين. فالمعنى الأخلاقي موجود دائماً في سياقها. ويحمل إلينا القرآن أعظم بشارة أخلاقية وهي بشارة لأولئك الصابرين على ضيم الحياة الدنيا. إنها تعدهم بالفردوس الأبدي، وبالمتعة الروحية وبحياة المسرة.

وفي التعاليم المسيحية تقوم البشارة (الإنجيل) على رواية الميلاد والتجربة والموت، وعلى القيامة، وسواء ظهرت البشارة في الميلاد أو التجربة أو الموت فإنها تعني النهاية السعيدة أي البعث أو الولادة الثانية التي تعقب الموت.

هذه البشارة التي تقف إلى جانب المضطهدين والمعذبين والمظلومين، نجدها بكثرة في الآداب العالمية، منذ حمورابي وحتى آخر قصة حديثة، أو آخر مقطوعة شعرية طازجة، فالبشارة تقوم بعملية فرز أخلاقي، أبدع القرآن في تفصيله ووصل الغاية في التحديد، حتى أنه بشر الذين يكنزون الذهب والفضة بعذاب جهنم، فالعبد (الإنسان) لا يحق له أن يحجب ثروته عن بقية العباد، وإن

جمعها بالطرق المشروعة، فالقرآن يلاحق الأغنياء حتى وإن لم يقترفوا إثماً سوى احتجاز الأموال وعدم تشغيلها لفائدة العباد، ولخلق نوع من الفاعلية الاجتماعية الدافعة إلى التضامن... وهذه هي السنة التي يسير عليها الأدب منذ القديم وحتى أيامنا هذه.

لقد جاءت الماركسية لتعلن التزام الأدب. ولكنها بهذا الإعلان لم تقدم جديداً أبداً. فحتى الآن لم نسمع بأثر أدبي أيد الظلم والاضطهاد والقمع والسرقة والنهب ومصادرة الحريات.

إن الأدب بشارة بالمعنى الذي وردت فيه: في الأدب اليوناني والكتاب المقدس والقرآن الكريم وفي الأدب الحديث. وحتى الاضطهاد الكنسي في العصور الوسطى كان بحجة حماية "النظام المقدس" ولكن سرعان ما فند الأدب هذه الحجة وأظهر زيفها.

لكننا نلاحظ في الأدب الحديث موت البشارة، وهو موقف ضدي يجعل الأدب في إطار نوع من التيبولوجيا هو "الثورة". فكراسي يونسكو تشير إلى موت البشارة. وسانين ارتسيباشيف يشرب البيرة على قبر صديقه معلناً وداع أحد الحمقى من البشر. ولكن حتى "موت البشارة" نلحظه في الآداب القديمة عند كلكامش وسيزيف وغيرهما، مثلما نجد البشارة فيها بكثرة. فافيجينيا يوربيدس في تاورس هي نوع من البشارة، مما يجعلنا نميل إلى أن الثنائية الضدية هي قانون عام للأدب فيما يتعلق بالأنماط الأولية، لكن الهدف النهائي يظل واحداً وهو الوصول إلى نظام أخلاقي مثالي للإنسان، سواء عن طريق "الثورة" أو عن طريق البشارة. أن سارتر الملحد يتوخى مثل هذا النظام الذي يتيح المزيد من الحرية الإنسانية، مثل أي كاتب مؤمن آخر.

٧- **الرؤيا:** وردت في العهدين بمعنيين: حلم وإعلان (١٢٠). ولكن المعنيين متقاربان، فالحلم هو الدخول في عالم الحقيقة، مثلما أن الإعلان هو التجلي لهذه الحقيقة. وهناك عشرات النصوص في العهدين القديم والحديث، كحزقيال وأشعيا وزكريا ودانيال ويوحنا ومرقس وبولس.

يقول فراي بأن كلمة رؤيا باليونانية (ابوكاليبس) تعني تماماً الكشف أو رفع الغطاء، ولكن "الحقيقة" باليونانية (أليثيا) تعني رفع أستار النسيان عن العقل، مما يسمح بكشف الحقائق وتجليها(١٢١).

ولن نعيد هنا كلام يونغ وفرويد والسيريالية في دور الحلم في عملية الإبداع الأدبي. ولكننا نشير إلى أن الحقيقة التي تحملها الرؤيا هي تلك الدفينة في

رغائبنا وأمنياتنا، والتي تنزع إلى خلق عالم من الحرية. يعتبر سفر الرؤيا ليوحنا مثالاً نموذجياً لهذا النمط من التايبولوجيا. وهو لايختلف عما سبقه من نصوص رؤيوية في العهد القديم أو في الآداب القديمة. وإننا لنميل إلى الرأي القائل بأن الأدب الرؤيوي يكثر في أيام الشدة والصراعات والحروب والمجاعات والنزوحات الكبرى والقمع والتنكيل، فهذا السفر كتب على الأرجح أيام نيرون، يوم سرت الشائعات بأنه جرح قرب الشاطئ ولم يقتل، معنى هذا أن هناك مزيداً من المذابح المنتظرة (١٢٢). فرؤيا يوحنا هي حرب تدور بين الأبرار والأشرار. وتنتهي بانتصار الفريق الأول حيث يتربع الإله على العرش ويندحر الفريق الثاني إلى عالم للظلام، ومنهم الوحش الجريح (نيرون).

رحلة أوديسيوس إلى العالم الآخر هي نوع من الرؤيا الأدبية، ترسخت على مر العصور وكانت بداية لرسم جغرافية بيت الموتى أو مستقر الأرواح. إلا أن التفاصيل الكاملة نجدها في إنياذة فرجيل، الكتاب السادس (١٢٣). ولو قارنا بين رؤيا فرجيل ورؤيا يوحنا لوجدنا وجه الشبه قائماً في أن الاثنين قسما العالم الآخر إلى فئتين، صالحة وطالحة، الأولى مثواها الجنة والثانية مصيرها العذاب الأبدي. أما الوحوش والمخلوقات ذات الرؤوس المتعددة والوجوه الشائهة، والأجساد الممسوخة، فكثيراً في العملين الرؤيويين، مثلما هي كثيرة في الآداب الرؤيوية على مر العصور: ثورة كلكامش الذي ينفث لهباً – سيربريوس حارس الجحيم– المخلوقات المتعددة الرؤوس من تنانين وأفاع. وما مؤسسات كافكا سوى من هذا القبيل.

إن كل كاتب يقوم بعملية خلق إنما ينطلق من رؤيا. وهذه الرؤيا تقوده إلى قسمة العالم إلى قسمين في مكانين متعارضين، فهناك الأبرياء والأشقياء، وهناك عالم النور وعالم الظلام. إن تارتاروس لا تختلف عن سجن الكونت دي مونت كريستو، وحقول الإليزيه المصرية واليونانية لا تختلف عن فردوس جون ملتون. فالرؤيا لا يمكن أن تتم في خط واحد وإلا فقدت العنصر الدرامي الذي يحركها. لابد من وجود صراع بين المقدس والمدنس، وما كوميديا دانتي سوى رؤيا شمولية تجمعت فيها المخيلة البشرية بعوالمها وكائناتها. وعندما يحارب دون كيشوت طواحين الهواء يتخيلها كائنات شيطانية، وعندما يدحر غارغانتوا خصومه كان يرمي إلى إقامة فردوس جديد.

* * *

لقد أثبت فراي أن هذه التايبولوجيا عريقة في الآداب القديمة ومستمرة في

الآداب الحديثة. وربما كانت مصر بداياناتها القديمة أول بلدان العالم في خلق هذه الأنماط، وقد قطعت في ذلك شوطاً أبعد مما قطعه الأدب الفراتي الذي ظل مشدوداً إلى الأرض والواقع. وقد أسهم اليونان في هذه التايبولوجيا إسهاماً كبيراً. إن كل أنواع التايبولوجيا نجدها في الأدب اليوناني. ولولا اللاهوت المنبثق من العهد الجديد لظلت تيبولوجيا العهد القديم ضبابية، إذ كان العبريون منقسمين إلى فئتين فيما يتعلق بالاسكاتالوجيا، فمنهم من آمن بها ومنهم من رفضها رفضاً قاطعاً.

فالصدوقيون مثلاً أنكروا القيامة والثواب زاعمين أن النفس تموت بموت الجسد، ولم يؤمنوا بوجود ملائكة وأجناد سماوية، ولا اعتنقوا مبدأ الجبرية، بل زعموا أن الإنسان حر في تصرفاته، وعلى عاتقه تقع مسؤولية ذلك (١٢٤).

والخلاصة أن التايبولوجيا، حتى بمعناها اللاهوتي، لا تشكل فرادة خاصة، ولا تشذ عن المسار العام للأدب، ولا تنفرد عن المخيلة الأدبية لدى بقية الشعوب، وبخاصة مصر واليونان. ولا نظن أن التايبولوجيا اللاهوتية أغنى مثلاً من التايبولوجيا المصرية، فمصر أصل الكهنوت في العهد الفرعوني والعهد المسيحي، وآداب الفرس والهند والاسكيمو وسكان البيرو والمكسيك والبرازيل.. ملأى بهذه الأنماط التي يفرزها اللاوعي الجمعي.

إن النقد الأسطوري يلح على وحدة الأدب. إنه نشاط مشترك، فالتقليد الأدبي يكاد يكون واحداً، بل هو واحد. فالأنماط الأولية والعوالم التخييلية والتايبولوجيا الأدبية هي التي تشكل هذا التقليد الراسخ. وحتى الآن لا نعثر على أثر أدبي خالف هذا التقليد.

و"الأرض اليباب" قصيدة اليوت التي أغرم بها الشبان واعتبروها فاتحة الشعر الحديث، لا تختلف عن العالم السفلي الذي حدثنا عنه هوميروس أو فرجيل أو دانتي. وأخيل العالم السفلي لا يختلف عن سكان "الأرض اليباب" أو "الرجال الجوف".

كلمات تندثر وكلمات تظهر، وتعابير تتقادم وتعابير جديدة تطفو، أسلوب مكثف قد يحل محل أسلوب ممدد، وأجرومية سهلة قد تحل محل أجرومية معقدة، ولغة وليدة قد تنفصل عن لغة عتيدة، وقد يغدو الفارق كبيراً بين اللغة الأم ووليدتها، وربما حلت لغة محل لغة.. إلا أن كل ذلك لا يؤثر في التقليد الأدبي، لا من قريب ولا من بعيد.

إن المخيلة البشرية واحدة.

□□□

هامش التجديد في النقد الأسطوري

إذا كان الكون الأدبي يتألف من عوالم: السماء والأرض والجحيم ومابين هذه العوالم من أوساط، وإذا كانت الأنماط الأولية الناجمة عن اللاوعي الجمعي هي التي تتحكم في حركة الأدب، وإذا كانت دورة الطبيعة والدورة اليومية للحياة (وهي مطابقة لدورة الطبيعة من يقظة وعمل فنوم ثم يقظة جديدة)، في تكرار أبدي، وإذا كان الوجود البشري من ذكر وأنثى ومن ابن وأب وأم... يتحكم في العلاقات، وإذا كانت الكوميديا (ميثة الربيع) والرومانس (ميثة الصيف) والتراجيديا (ميثة الخريف) والسخرية (ميثة الشتاء) هي الأطر العامة التي يدور حولها الأدب، وإذا كانت الرغائب البشرية واحدة في نشدان الحرية، نشدان المثل العليا، وإذا كانت التيبولوجيا الأدبية من خلق وثورة وشريعة وحكمة ونبوءة وبشارة ورؤيا هي الأنماط التي لا يستطيع الأدب أن يخرج عنها.. باختصار إذا كان اللاوعي الجمعي واحداً، فهل يمكن الحديث عن الجديد؟ وأين يقع هامش الجديد هذا إذا كان الأدب لا يستطيع أن يوجد عالماً فوق العالم العلوي ولا عالماً تحت العالم السفلي، وإذا كان غير قادر على الخروج من الأنماط الأولية، وأعجز من أن يخلق فصلاً خامساً، أو أن يجعلها فصلين أو ثلاثة، وإذا كان أسير الجنسين: الذكر والأنثى، لا هو قادر أن يحذف أحدهما ولا أن يزيد عليهما، وإذا كانت المثل العليا هي هي واحدة لا يستطيع الأدب أن يخرقها بالزيادة عليها أو التقليل منها وإذا كان قيد التايبولوجيا الأدبية لا فكاك منه البتة، فهل ينحصر التجديد في رصد العالم الواقعي، العالم الأرضي؟

ولكن الحياة الواقعية واحدة تقريباً، فجامعوا الثمار البدائيون يمضون يومهم مثلنا: يقظة فعمل فنوم فيقظة. هم يذهبون إلى البرّية للحصول على معيشتهم، ونحن نذهب إلى المنشأة الجبارة أو المؤسسة الوطيدة أو المصنع الحديث... فهل تصوير المستجد من آلات ومصانع ووسائل نقل يعتبر تجديداً؟ ولكن المعروف

أن الأدب يعمل في عالم القيم لا عالم المادة.

إنه أحياناً يستنطق الوحوش الضارية وينفخ نسمة الحياة في الجماد من أجل خلق عالمه الخاص. أن الأدب أسير تقاليده فبأي معنى نتحدث عن الجديد؟

ربما كانت الأمثلة خيراً من الكلام النظري، فلنبدأ بمثلين قدّمهما لنا الأدب: هو أسطورة بروسربين (١٢٥) هي قصة فتاة بريئة، لم تقترف إثماً ولا بدرت منها إساءة. كانت تلهو في الحقل بقطف الأزهار. رآها بلوتو، سيد العالم السفلي، فأصابه كيوبيد بسهمه، فما كان منه إلا أن استعان بهرمس، رسول الآلهة، واختطفها إلى العالم السفلي، وحتى تنسى العالم الأرضي أطعمها بعض حبات من الرمان، كما يفعل مع جميع الوافدين، وبذلك تنصاع لأوامره، وتقوم بما يوكل إليها من مهام.

هنا نقف عن المتابعة، ونكتفي بهذا القدر، لأن عودة بروسربين إلى الأرض يمثل نمطاً آخر من الأنماط الأولية هي الولادة الجديدة التي تعقب الموت، وقد حصلت هذه العودة نتيجة ضغط أمّها سيرس، التي كانت أول من زرع الأرض وملأها حنطة.

إذن، الرحلة إلى العالم الآخر ليس من الضروري أن تكون عقاباً لإثم أو نتيجة لخطيئة، وإنما قد يذهب الأبرياء بالنسبة ذاتها التي يذهب بها الأشقياء إلى العالم السفلي، وهذا ما نجده في رواية "القضية" لفرانز كافكا(١٢٦) التي تبدأ على النحو التالي: "لابد أن أحداً كاد للسيد يوزف ك، لأنه اعتقل ذات صباح دون أن يكون قد اقترف ذنباً".

إنه الطريق ذاته الذي سلكته بروسربين. وفي نهاية رحلة السيد ك يطعمه رجلان حبات الرمان على النحو التالي: وأطبقت على رقبة ك يد أحد الرجلين، بينما دس الآخر السكين عميقاً في قلبه". أما الرحلة التي قطعتها بروسربين من الحقل إلى العالم السفلي، فإن ك يقطعها من منزله حيث اختطف إلى المكان الذي أعدم فيه، ولم يحدد كافكا الزمن أبداً ليوحي أن أحداث روايته قد تقع في أي زمن.

بعد آلاف السنين يكتب لنا كافكا قصة بروسربين، ولكن على نحو جديد تماماً. وكذلك ك يبقى بريئاً مثل بروسربين، ومثلها يعاني من أسياد العالم السفلي، وهم في الرواية عبارة عن منظمة خفية مستترة، تماماً مثل تخفي بلوتو واستتارة، وهم يلجأون إلى المكر والخديعة والعنف مثل بلوتو تماماً. وكما صارت قصة بروسربين مضرب الأمثال صارت قصة السيد ك مضرب الأمثال

في الأدب العالمي الحديث.

بين أسطورة بروسربين ورواية "القضية" مئات الآثار الأدبية المشابهة. منها على سبيل المثال قصيدة "حديقة بروسربين" لسوينبرن (١٧٢) التي نجد فيها وصفاً للعالم الآخر، من وجهة نظر الشاعر الذي التزم بمفردات الأسطورة أكثر من كافكا بكثير. وسأكتفي بترجمة المقطع التالي لتبيان ذلك:

تنتظر الواحد بعد الآخر.
تنتظر كل البشر الذين يولدون،
وتنسى أمها، أمها الأرض.
تنسى حياة البذار وحقول القمح.
فالربيع والبذار والسنونو
اتخذوا أجنحة وتبعوها، حيث أغنية الصيف باطلاً تصدح،
وحيث الأزهار غدت مثار احتقار.

إنه في هذا المقطع يكاد يكرر الأسطورة ذاتها، إذ أن أمّها، الأرض، تحجب عن الناس الخصب، فيذوي كل شيء.

أما توماس كامبيون، المعاصر لشكسبير، فلا يخرج عن إطار هذه الأسطورة.

عندما تجبرين على النزول إلى
ظلال العالم السفلي
وتحلين ضيفة فاتنة
وحولك تتحلق الأرواح الجميلة
يُولّيْ البيضاء، وهيلين المغناجة
وبقية الحسناوات
ليسمعن قصص حبك الأخيرة
من ذلك اللسان العذب الذي
تحرك موسيقاه هضاب الجحيم.
عندئذ تكلمي عن المسرات والآداب.

* * *

ولكن عندما تخبرينهن عن كل تلك الأعمال

الرفيعة التي صنعت لأجلك

عندئذ أخبريهن كيف أقدمت على قتلي(١٢٨).

ولو رحنا نعرض الأعمال المماثلة من الأنواع الأدبية لما انتهينا، ولكننا اكتفينا بهذين المثالين الممتدين بين أسطورة بروسربين ورواية كافكا، وهما من زمنين مختلفين، فسوينبرن ذهب إلى العالم الآخر في فاتحة القرن العشرين بينما سبقه كامبيون بقرون إلى هناك.

الأسطورة واحدة، بيد أن الأسلوب يختلف. وهذا طبيعي لأن التقاليد الأدبية تتفاعل مع البيئة الفكرية والثقافية للعصر، ولهذا اختلف أسلوب سوينبرن ونظرته عن أسلوب كامبيون ونظرته. ولكن الأدب يظل كلاً واحداً، ينتج الجديد باستمرار من غير أن يناقض ذاته ويتخلى عن قيمه وأهدافه.

كيف نحدد الجديد في الإنتاج الأدبي؟.... بالرجوع إلى الأسطورة الأساسية. إن الجديد هو ذاك الذي يعيد علينا هذه الأسطورة بعد تحقيق شيء من "الانزياح" الذي يمكن القول أنه تعديل تفرضه ظروف العصر والحياة الاجتماعية على الأديب. إننا اليوم لا نتوقع أن يظهر بلوتوفي أثر أدبي كما ظهر في الأسطورة النموذجية. ولكن أي شيء يقوم بوظيفته يمكن أن يغني عنه، كالمنظمة السرية في رواية كافكا، على سبيل المثال. إحلال المنظمة محل بلوتو هوالانزياح الذي أشرنا إليه. إنه "إنزياح" عن الأسطورة النموذجية من دون الإخلال ببنيتها الدلالية". ومثل هذا الانزياح هو التعديل الذي يفرضه كافكا المليء بالمنظمات السرية التي تدب رعباً لا يقل عن الرعب الذي يدبه بلوتو في القلوب الآمنة البريئة.

لنحدد الجديد بكلمات قليلة: الجديد هو الإجادة في التعديل الذي يزيح العمل الأدبي عن الأسطورة النموذجية وفقاً للضرورات القائمة.

الإجادة؟.... إذن لابد للمجدد من أن يتمثل جيداً التقليد الأدبي، بكل أدواته واتجاهاته ووسائطه. وأن يربي خياله تربية أدبية، حتى يكون قادراً على التعديل وضبط الانزياح. أما إذا كان سطحياً، لا يتقن التقليد الأدبي جيداً ولا يمتلك أدواته، فإنه يفشل في تحقيق الجديد. سيأتي أثره مشوشاً. إنه عندئذٍ يسير في الضباب.

الضرورات القائمة؟... نعم إنها مستجدات عصرية، لكنها ليست من

المستجدات العابرة التي لا تمكث إلا حيناً أو بعض الحين، وإنما هي المستجدات الضرورية التي لا مهرب منها، والتي يرى الكتاب الأصلاء أنفسهم مضطرين إلى أخذها بعين الاعتبار، وتعديل الانزياح الأسطوري بما يلائمها، سواء أكانت هذه الضرورة مادية أو روحية.

إن مايجري في الأدب هو انعكاس لدورة الطبيعة، فالربيع يكرر نفسه باستمرار، ولكننا لا نستطيع القول إن ربيع هذه السنة كربيع السنة الفائتة إلا في الإطار العام. إنه ربيع جديد فنسبة أنواع المزروعات ليست واحدة، والمناخ لا يتكرر كمناخ الربيع السابق تماماً، مما يجعله يلائم بعض النباتات أكثر من بعضها الآخر... أشياء كثيرة تتغير: الغيوم والمطر والنفل وكل البقول... إن ربيع هذا العام منزاح، إلى هذه الدرجة أو تلك عن الربيع السابق. وسبب انزياحه يكمن في تلك التعديلات التي قامت بها الطبيعة، فكل ربيع هو جديد لكنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بدورة الطبيعة. إننا موقنون من قدوم الربيع، ولكننا لا نستطيع أن نحدد شكل هذا القدوم بالضبط، فقد يبدأ ماطراً هذه السنة أو غائماً بلا مطر... باختصار نقول إن كل ربيع سيتخذ صورة جديدة، عناصرها هي عناصر الربيع السابق، بيد أن نسب هذه العناصر في اجتماعها تختلف بالتأكيد عن الربيع السابق.

وما يتحقق في الدورة الكبرى يتحقق في الدورة الصغرى، فنحن دائماً نستقبل يوماً جديداً، قد يطول أو يقصر حسب الفصول، قد يكون عاصفاً أو ماطراً، وقد يكون صحواً هادئاً، وحتى الأعمال التي نقوم بها في هذا اليوم هي أعمال تشبه أعمال اليوم السابق في إطارها العام لكنها ليست هي تماماً.

وكما نستقبل باستمرار يوماً جديداً، فإننا نستقبل أيضاً أدباً جديداً. إن ديك الجن الحمصي يسبق عطيل في الغيرة القاتلة بمئات السنين، فكأن الثاني يكرر مافعله الأول، لكن أحداً منا لا يجرؤ على القول أن عطيل يقلد ديك الجن، وأن لا جديد في عطيل.

إن مجنون ليلى لم ينظم بيتاً واحداً في غير الحب والغزل، وهذا النوع هو من مفرزات الوجود البشري القائم على الذكر والأنثى. فهل نستطيع الزعم أن هذه القصيدة هي نفسها القصيدة السابقة، بالمعنى الذي شرحناه آنفاً؟.

لنأخذ قصيدتين من البحر ذاته والقافية ذاتها. قد يكثر فيها التشابه، ومع أن التشابه قائم فإن المتأخرة هي الجديدة، مهما كانت نسبة تشابهها مع الأولى. يقول في قصيدة:

يقولون ليلى في العراق مريضة ... ألا ليتني كنتُ الطبيب المداويا

ألا يا حمامات العراق أعنّني ... على شجني وابكين مثل بكائيا

ويقول في أخرى:

ألا ياغراب البين مالك كلما ... تذكرت ليلى طرت لي شماليا

فلا حملت رجلاك عشاً لبيضة ... ولا زال عظم من جناحك واهيا

وبما أن تاريخ القصيدتين غير معروف فإننا لا نستطيع أن نحكم أيهما الأجد وأيهما الأقدم، ليس في الزمن وحسب، وإنما بإعادة تركيب الشيفرة، شيفرة التقليد الأدبي. ولهذا السبب جمع نقادنا قصيدة إلى قصيدة. فجميع قصائد الحب واحدة تقريباً، مما يجعل التماثل في البحر والقافية مضللاً كبيراً. وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على مدى التداخل بين القديم والجديد. إن التقليد الأدبي الواحد هو الذي يخلق مثل هذا التداخل.

وخير طريقة لمعرفة الجديد هي تلك التي شرحناها من قبل، أقصد تقصي إعادة تركيب عناصر التقليد الأدبي أي التعديل الذي يقتضيه الإنزياح. التعديل الذي يظهر من انزياح الربيع الحالي عن الربيع الفائت. واستقراء الانزياحات وما قدمه التعديل من توليفة جديدة يطلعنا على روح العصر، وروح صاحب الأثر، وإن لم يكن بالدرجة التي يزعمها أنصار الفرادة الشخصية، إن الفرادة هي العادة التي يسير عليها المبدع في تعامله مع التراث. فرواية "الخالة تولا" لا ونامونو تشبه رواية "أوجيني غرانديه" لبلزاك. كلتاهما تقومان على نمط أولي هو "الأنثى المضحية"، أو "الأم المنقذة" لكن فرادة بلزاك أنه تعامل مع هذا النمط بواقعية شديدة تمشياً مع عصره، أما أونامونو فقد تعامل مع الأدب بذهنية فلسفية أكثر مما يجعل له فرادته الخاصة أيضاً. الجو الإسباني يبقى سائداً في"الخالة تولا" مثلما يبقى الجو الفرنسي سائداً في "أوجيني غرانديه" وهذه أيضاً من الأمور التي تساعد على الفرادة، إن "الخالة تولا" هي ربيع مثل "أوجيني غرانديه" تماماً، لكنه ربيع جديد له فرادته، ولو أن أونامونو أوغل في الفلسفة أكثر لفشل، إذ أن ذلك يبعده كثيراً عن التقليد الأدبي، مما يجعل النقد يجد صعوبة في التعامل مع أثره، وعندها يحيله إلى "من يهمه الأمر" من الفلاسفة أو المفكرين أو الاجتماعيين.. الخ. والسبب بسيط جداً وهو أنه يكون بذلك قد خالف التقليد الأدبي مخالفة شديدة.. فالتجديد نابع حتماً من احترام التقليد الأدبي.

إن المبدعين الحقيقيين يعون هذه القضية وعياً عميقاً فكم وكم من هؤلاء

عالج ماهو معالج سابقاً. إن غراهام غرين في "المونسيور دون كيشوت" يعالج ماعالجه سرفانتس، ولا يملك أحد الجرأة في اتهامه بأنه قلد ولم يجدد. وبرنارد شو عالج ما عالجه شكسبير، مثل "أنطوني وكليوباترا" بل عالج ماكان قدامى اليونان قد عالجوه، فالأستاذ هو بجماليون، وبائعة هي غالاتيا، وعندما يحاول الأستاذ خلق دوقة من بائعة الزهور، فإنه يشبه بجماليون عندما حاول رد غالاتيا إلى عالم الفن الأكمل.. ولا شك أن برنارد شو لم يخشَ على نفسه من سطوة الأسطورة النموذجية. لقد أدرك مايجب أن تنزاحه حتى توافق العصر الذي يعيش فيه برنارد شو.

وأندريه جيد لم يتورع عن معالجة "أوديب" و"تيسيوس" وغوته لم يتوان عن معالجة أسطورة الدكتور فاوست، مع أن كريستوفر مارلو سبقه إليها. ولو عرفنا عدد الذين خاضوا في إعادة إنتاج أسطورة دون جوان لتأكد لنا أن الجديد يكمن في قدرة المجدد على تحريك اللعبة التي يلعبها وفق الانزياحات التي يفرضها العصر. إن أورست "الذباب" الذي أبدعه سارتر ينحدر من أورست الأسطورة، ويشبهه أحياناً حتى في طريقة حواره الدقيق، وتصرفاته. لكنه بالتأكيد ليس هو، إنه إبداع سارتري لم اشتمل عليه من انزياحات فرضتها النزعة الفلسفية السارترية واقتضاها الجدال الذي طرحته الحرب العالمية الثانية بين القدر والحرية. فهل الحرب قدر أم حرية اختارها الإنسان نفسه.

وهذا ما أشرنا إليه من قبل وهو أن الأنماط الأولية تتسع وتضيق وتنقسم وتتشظى، وتتحول وتتغير عندما تعمل في شؤون العالم الأرضي. ولهذا لا يحق لنا اتهام راسين بأنه "قلد" اليونان في مسرحياته، ولو فعل لسقط فنياً، لكنه كان بارعاً بحيث نجد عقيدة "بورت رويال" التي كان من أنصارها، بارزة في معظم مسرحياته.

ومع كل عظمة فاوست غوته، فان بول فاليري أعاد تكوين فاوست من جديد دون أن يخشى على عمله من السقوط.

ومايحدث في الأدب يحدث في كل ما يتعلق بالأدب من رسم ونحت وتصوير وموسيقى ورقص، فالتجديد دائماً يكون في "الانزياح" عن النمط الأولي.

إن قرابة "قضية" كافكا من أسطورة برسيفوني، لا تقل عن قرابة فاوست غوته من فاوست مارلو. وانزياح "قضية" كافكا عن أسطورة برسيفوني ليس أكثر من انزياح فاوست غوته عن فاوست مارلو، على سبيل المثال.

لكن كلامنا لا يعني أن ليس ثمة من يسطو سطواً ويحرف تحريفاً دون دربة على التقليد الأدبي ودون دراية به. وربما كانت نظرية النقد الأسطوري ذريعة لهم لطمس عجزهم وبعدهم عن السيطرة على التقليد الأدبي الذي يتميز به "الثبات المتجدد". تماماً مثل ثبات الفصول مع تجددها الدائم.

وحتى لا يساء فهمنا في التقليد الأدبي الذي لم نتريث عنده لاعتقادنا أنه معروف، فإننا نقول على عجل أن هذا التقليد هو الذي يحكم فيما إذا كان إنتاج هذا الشخص أو ذاك أدباً أو لا يمت إلى الأدب بصلة.

في قصيدة الحب يفرض التقليد الأدبي أن تكون المحبوبة فوق مستوى البشر، حتى وإن كانت فقماء مثل بثينة جميل، فلو قدمتها القصيدة دون مستوى البشر، لعيب جسدي أو خلقي فإنها قصيدة فاشلة، ومثال للجهالة بالتقليد الأدبي. ولابد أن يكون بطل القصيدة الساخرة دون مستوى البشر وإلا لما كان ثمة مسوغ للسخرية منه. إن بياتريس وليلى وبثينة وعزة.. وأمثالهن هن تجسيد أدبي لأسطورة فينوس. وأي إخلال بذلك يعني الإخلال بالتقليد الأدبي وخروجنا من دائرة الأدب. وكل بطل هو تيسيوس أو هرقل... أو ما شابههما، فنشدان العدالة والسعي البطولي لإحقاق الحق يفرض أن يكون للبطل سمات معينة. والبطل المعذب هو سيزيف إذا كان عذابه عبثاً في عبث والبطل الطموح هو جاسون... وهكذا. فبروميثوس هو البطل المصلوب من أجل خلاص البشرية. وكل الآثار الأدبية التي على هذه الشاكلة سوف تجد نفسها مدفوعة إلى تقديم بطلها على هذا النحو، مهما كانت الانزياحات كبيرة، ومهما كانت التعديلات كثيرة...

ومثل هذا التكرار نجده في الحياة اليومية فالمحامي أمام المحكمة مضطر إلى مراعاة العمل المعتاد يومياً من حضور ومرافعة وتقديم مذكرة، لكن كل ذلك يعتبر جديداً بالنسبة إلى اليوم السابق، ولكن ما إن يخلو هذا المحامي بصديق له حتى يغير من هذه التقاليد القضائية فيعمد إلى تقليد آخر، فيتبسط بالحديث معه، وهذا ما لا يستطيعه في قاعة المحكمة. والمغني أمام الجماهير يراعي تقاليد الغناء فهو مضطر إلى الابتسام ولو كان نسر بروميثوس ينهش كبده. وما أكثر الأمثلة التي يمكن أن نسوقها.

إن التقليد الأدبي هو وليد نظام أدبي مكتمل كما يرى فراي، نظام دقيق جداً لا مجال لأن يضاف إليه أي شيء. وهذا النظام صنعه الخيال البشري الذي بلغ غايته القصوى منذ آلاف السنين، بل ربما منذ ملايين السنين، فالتصور الكوني مرسوم بدقة: العالم العلوي والعالم السفلي والعالم الأرضي ومابين هذه العوالم.

وكل حركة صاعدة أو هابطة لها دلالتها الأخلاقية وتقاليدها الفنية. ودورة الطبيعة مرسومة بدقة، وموحياتها من صنع الخيال ولا مجال إلى أي تغيير فيها أو إضافة عليها، والتايبولوجيا التي وضعها الخيال الأدبي هي الشيفرة التي يتحرك فيها ويبدع كما تتحرك أصابع البيانو السلم الموسيقي المعروف فتبدع (أو تفشل في الإبداع أحياناً).

والوجود البشري القائم على الذكر والأنثى وما بينهما من علاقات حدد الاحتمالات التي يتحرك فيها الأدب.. وباختصار أن كل ما تحدثنا عنه سابقاً يشكل نظاماً قوياً مكتملاً لا يمكن التحرك خارجه، ولكن يمكن التجديد في داخله على النحو الذي شرحناه في الانزياح والتعديل. وهذا النظام ليس فيه ناسخ أو منسوخ كما في العلم، فلا وجود لأثر أدبي يلغي ماقبله كالاختراع العلمي الذي يزيح من طريقه الاختراعات السابقة، ولا توجد نظرية أدبية تلغي النظريات السابقة كما تفعل النظرية العلمية الجيدة التي تبطل ماسبقها وتلغيها. والابتكار الأدبي الجديد ليس أكثر فائدة بالضرروة من الابتكار القديم.

والسبب في كل ذلك يرجع إلى أن هذا النظام الأدبي الضخم والمكتمل هو من صنع المخيلة البشرية، وما تصنعه المخيلة لا يمكن أن يبطل أو يلغى، لا يمكن أن نزيد فيه ولا أن ننقص منه، ولا يمكن تفسيره تفسيراً جديداً، وحركته محددة ولها دلالاتها. وهو نظام أخلاقي بكل مافي الكلمة من معنى. وبما أن هذا النظام من صنع الخيال فإنه مستمر لأن الخيال وضع الأمثل والأعلى فيه، من كل العوالم المتخيلة، السلبية منها والإيجابية، من أجل التوازن النفسي بين الوجود الإنساني والوجود الكوني، ولخلق الانسجام داخل النفس البشرية.

فالقتل دعوة لا وجود لها في الأدب إلا للخلاص من مخلوقات العالم السفلي، أي ماتحت مستوى البشر، سواء كانت مخلوقات مادية من مؤسسات استغلالية واستلاطية، أو كانت مخلوقات معنوية كالكذب والنفاق والغدر والخيانة وكل مايفرزه العالم السفلي. فلا يوجد أدب يقف إلى جانب هذه القوى الجهنمية التي تخل بالوجود الإنساني. إن الكائنات السفلى يجب أن تتطهر وتعتنق المفهومات والتقاليد العلوية حتى تقبل توبتها ليتمكن الأدب من استخدامها: فالجن الذين يقف الكاتب إلى جانبهم هم أولئك الذين يعملون من أجل إعادة التوازن، أما جن التشويش فإنهم يستخدمون في الأدب استخداماً آخر. وهذا الاستخدام يرمي في النتيجة إلى خلق الشخصية الإنسانية المتوازنة. فالنهايات في كل الآثار الأدبية هي نهايات تصل إلى قيمة علوية، قيمة لصالح البشر. فالأدب نظام قيم

أيضاً. إن أعظم سلعة عرفتها البشرية هي السلعة الأدبية وهي السلعة التي تغني ولا تفقر واستهلاكها لا يتلفها كالسلع الاقتصادية، بل يؤكد وجودها ويعمم فائدتها.

كل أثر أدبي جديد هو ابداع جديد ضمن النظام الأدبي الصارم، تماماً مثلما أن كل يوم جديد تقوم به الطبيعة ضمن نظامها الصارم.

وكل أثر أدبي هوطريقة في التعامل مع الأسطورة الأساسية. الأسطورة هي منبع الأدب ومنهج النقد، وكما أن الأدب هو طريقة في التعامل مع الأسطورة فإن النقد راصد يتتبع الانزياحات التي تظهر في الآثار الأدبية. وكل انزياح في الأسطورة يتصوره الأدب، يضطره إلى التعديل ليتلاءم العمل الأدبي مع ذاته ومع روح عصره. وفي هذا الانزياح يكمن التجديد في الأدب. لكن التجديد -أي الانزياح عن الأسطورة الأولية- مهما بلغ من شدة، يظل مشدوداً إلى الأساس، لا يستطيع أن يخرقه ولا أن يخرج عنه...

□□□

المدرسة الفرنسية: العقد وأحلام المادة

تداخل ونجومية

لم يظهر إسهام المدرسة الفرنسية في النقد الأسطوري في الممارسة النقدية العربية، فالبلدان العربية التي تأخذ بالثقافة السكسونية كمصر والعراق وفلسطين والأردن لم تتعامل مع الثقافة الفرنسية اللاتينية كثيراً ، وقلما ظهرت نشاطات هذه الثقافة في ممارساتهم النقدية. أما البلدان المتأثرة بالثقافة اللاتينية الفرنسية، كلبنان والمغرب العربي فقد انجرفت وراء الفرويدية وانساقت مع المذهب البنيوي الفرنسي الذي شاع في الستينات. وقد اعتبر فرويد بنيوياً كاملاً بفضل نشاط بعض المفكرين الفرنسيين من أمثال جاك لاكان، فعرفت الفرويدية أنواعاً من النجومية: أولاً: بسبب شيوعها في الخمسينات، وثانياً بسبب اعتبارها من صلب البنيوية، بل مضى بعض المبالغين إلى حد الزعم أنه لا بنيوية من دونها، مما ضمن لها استمرارية لم تتوافر لغيرها من المذاهب.

على أن النجومية التي حققتها الفرويدية ليست السبب الوحيد لانتشارها، فهناك سبب آخر لا يقل عنه أهمية وهو التداخل الذي اعتمده الفرويديون، فقد استخدموا المنجزات اليونغية كأنها منجزات فرويدية، مقتدين في ذلك بفرويد ذاته الذي كان يستخدم مصطلحات من ابتكار يونغ، ففي عام ١٩٠٣ استخدم المصطلح اليونغي "العقد النفسية" وأحله محل "العواطف الأوديبية" التي كان يعتمدها قبل ذلك من دون أن يشير إلى يونغ.

وعندما أعاد طباعة كتبه السابقة حذف "العواطف الأوديبية" ووضع مكانها "عقدة أوديب"(١٢٩).

وقد أسهم العالم النفسي السويسري شارل بودوان في جعل اليونغية تتداخل مع الفرويدية وتنضوي تحت لوائها من دون أن يكون لها حضور مستقل في دراسته الموسعة للعقد النفسية في كتابه "النفس الطفلية والتحليل النفسي"(١٣٠). ومع أنه متأثر إلى حد كبير بدراسات يونغ ومفهوماته عن الأنماط الأولية، إلا أنه يوحي للقارئ أنه تلميذ فرويد الخالص نظراً لتضخيمه العقد الأوديبية وجعلها مرتكزاً للنفس البشرية.

فإذا أضفنا إلى ذلك إسهامات ماري بونابرت وجاك لاكان ومارتا روبير وساره كوفمان وشارل مورون الذين اعتمدوا "العقد الأوديبية" كنقطة انطلاق في تحليل الأديب والأدب، والأرجح أن يكون تحليل الأديب مفتاحاً لتحليل أدبه، عرفنا لماذا طوت الفرويدية تحت جناحيها مدرسة يونغ وجيرتها باسمها، فحتى غاستون باشلار اليونغي صار ينظر إليه على أنه علم من أعلام التحليل النفسي الفرويدي حتى وقت غير بعيد.

إن غلو أنصار الفرويدية أسهم من جهة أخرى في إشاعة مصطلحاتها، فقد غدت الآثار الأدبية في نظرهم أوعية تجمع الرموز الفرويدية: فأجراس الكنائس وقبابها ومآذن المساجد وشواهد القبور والأشجار والغابات والأدغال والبحار والأنهار والكهوف والشقوق والحقول والورود.... ليست سوى رموز جنسية تعبر عن الرغبات المكبوتة، وعلاقات الناس مع بعضها تحمل مسبقاً شارة الإثم، كعلاقة الفتاة بأبيها وعلاقة الابن بأمه أو أخته. لقد شيد الفرويديون قلعة كبيرة جداً مبنية من حجارة النزوعات الجنسية.

ويحق للقارئ المطلع على إسهامات الفرويديين في الميدان الأدبي أن يتساءل:

هل صحيح أن الأديب عندما يصور ناقوساً أو مأذنة أو مقبرة أو تضحية من أجل الأم أو تمرد في وجه الأب... يقصد حقاً تلك المعاني التي أضفاها الفرويديون على هذه الأشياء...؟

ألا يمكن أن يكون الناقوس أو المأذنة أو الشجرة رمزاً للبعث والقيامة؟ إلا يمكن أن تكون المقبرة والكهف والوادي رموزاً لرحلة الأعماق والدخول في العالم الليلي؟.... ألا يمكن أن يكون ثمة تأثير للمعنويات وأخلاق الواجب الكانتية والتصورات الأخروية والآمال المستقبلية في الأدب؟

الاسم الذي أطلقه يونغ على مذهبه "علم النفس التحليلي" لم يسهم كثيراً في تمييزه من مذهب فرويد "علم التحليل النفسي"، ولكن الاسم الذي أطلقه نقاد الأدب

على إسهاماتهم "النقد الأسطوري" ساهم كثيراً في وضع خط فاصل بين النقد اليونغي والنقد الفرويدي.

ومن الصعب تحديد أول من أطلق هذه التسمية، لأن تاريخ ظهوره في كتاب ليس هو تاريخ التسمية، فمعظم الكتب النقدية كانت تظهر على شكل دراسات منفردة ومقالات منفصلة قبل جمعها في كتاب منظم.

ولكننا نرجح أن تكون التسمية قد ظهرت في الخمسينات على يد نورثروب فراي في كتابه "تشريح النقد" ففي المقالة الثالثة من هذا الكتاب شرح المقصود بالنقد الأسطوري. وقد وضع عنواناً لهذه المقالة هو:

Architypal Criticesm: Theory Of Myths

فهو يرى أن الأنماط الأولى ماهي إلا أساطير لابد أن تتجلى في الأدب، ومهمة النقد الأدبي هي الكشف عن هذه الأنماط وإظهار مدى الانزياح والتعديل والانقطاع والتغيير وأساليب الأداء الجديدة التي خضعت لها، فكل نقد أدبي لابد أن يكون نقداً أسطورياً مادام الأدب فناً مجازياً، ومادام المجاز يرجع إلى الأنماط الأولى.

لكن الملاحظ أن المدرسة الفرنسية لم تكن تعاطى كثيراً أفكار فراي الذي لم يترجم كتابه إلى الفرنسية إلا في عام ١٩٦٩، وقد شقت لنفسها طريقها الخاص الذي لم يكن في بادئ الأمر يتميز من الفرويدية بسبب إسهامات شارل بودوان وغيره في الاستفادة من المنزلات الفرويدية لإغناء الأطروحات اليونغية. وقد جاءت محاولات جلبرت ديوران وهيلين توزيه وجان بيير ريشار لتضاف إلى جهد غاستون باشلار وتجعل النقد الأسطوري يتخذ خطاً خاصاً به، بعد أن استفاد من الأنتروبولوجيا التي انتشرت في كل أوروبا ولاقت رواجاً عظيماً، وبعد أن استخدم جلبرت ديوران تسميات خاصة بهذا النقد كالنقد الخيالي والبناء الأسطوري وأنتروبولوجيا الخيال... ومنها "النقد الأسطوري" كما سنعرض فيما بعد.

وبهذا نكون أمام مدرستين فرنسيتين متمايزتين: مدرسة العقد النفسية(الفرويدية) ومدرسة النقد الأسطوري (اليونغية).

من مساءلة العلم إلى النقد الأسطوري: غاستون باشلار

يعتبر غاستون باشلار أبرز أعلام المدرسة الفرنسية وأوسعهم شهرة، فقد كان الأستاذ الأكبر لجيل الستينات الذي تابع عمله، وهو من الفلاسفة المرموقين الذين تقدموا بأطروحات جديدة ومثيرة.

كل المؤلفات العلمية التي كتبها باشلار هي في حقيقتها مساءلة للعلم مثل كتب تيار دي شاردان، وإن اختلفت الاستهدافات قليلاً بين الرجلين. إن مؤلفات باشلار: العقلانية التطبيقية (١٣١) والفكر العلمي الجديد (١٣٢) وتكوين العقل العلمي (١٣٣) ماهي إلا مواجهة للعلم بأسئلة يفرزها النشاط النفسي الإنساني.

لن نعرض مافي هذه الكتب من تساؤلات دقيقة ومرهفة، إذ يمكن للقارئ أن يطلع عليها بتفاصيلها وتفريعاتها، فمانرمي إلى عرض الثقافة الباشلارية الموسوعية، وإنما نكتفي بالإشارة إلى أن باشلار في عمله هذا إنما يتابع المساءلات اليونغية المطروحة على العلم.

إن النقطة المشتركة بين المساءلتين: اليونغية والباشلارية هي هل العالم هو انتقال من المرئي إلى المرئي؟ هل يستطيع العلم أن يتطور إذ ما اتخذ هذا المسار مما يرى إلى مايرى؟

سوف ندع جانباً مداخلات باشلار الدقيقة ومناظراته في الميكانيك اللانيوتوني أوالمادة والإشعاع أو الأمواج والجسيمات أو أسطورة الهضم ونكتفي بإلقاء نظرة على التطور العلمي العام من مستوحياته.

في مصر نشأ العلم: هندسة وري ومساحة وعمارة وفنون راقية جداً ما تزال تسحر الإنسان العصري. من أين جاءت كل هذه العلوم والفنون؟ لاشك أنها لم تأت مما يرى فقبلها –على ماهو معلوم– لم يكن ثمة شيء من هذا القبيل، فلا بد من التسليم أن نقطة الانطلاق كانت من الروحانية الإنسانية، فهندسة الأهرام وإقامة النصب والتماثيل والرسوم والنقوش لم تكن تقليداً أو تطويراً لمرئيات سابقة. فكل مايمكن قوله في تفسير هذه الانطلاقة إنها جسر عبور من اللامرئي إلى اللامرئي، انطلقت بناء على تصور مسبق لتحقيق تصور اسكاتالوجيا، فالعلم جسر عبور مرئي يصل بين طرفين غير مرئيين. ولولا هذا الانتقال مما لا يرى إلى ما لا يرى لما تطور العلم ولما تقدم، فالتقدم يحصل في النفس أي فيما لا يرى قبل أن يحدث في المادة أي فيما يرى.

لو نظرنا اليوم في هذه السلع والبضائع التي تغرق الأسواق وفي هذه المخترعات من أسلحة وغيرها لرأينا أنها تبدأ مما لا يرى، فكل منتج يدفع بسلعته لا لسد حاجة بشرية، بل لاستغلالها من أجل تمكين سيطرته وسيادته، تماماً مثلما كان المصري يبني الأهرام ويقيم النصب والتماثيل، سوى أن العلم الحديث بات ملوَّثاً (بفتح الواو) وملوِّثاً (بكسر الواو) لأن النفس التي لا ترى في هذه الأيام اختلفت عما كانت في غابر الأيام يوم كان العلم نظيفاً. فالهاجس

المعنوي القائم في النفس والذي لا يرى هو المسؤول عن الانتقال إلى الحقيقة الموضوعية، جسر العبور إلى ما لا يرى. إن هذا الهاجس يطلق أشباحاً تقوم بصناعة الحقيقة الموضوعية التي نضفي عليها صفات إنسانية، في حين تحمل في طياتها هواجس نفوسنا، خيرة كانت -كما في مصر- أو شريرة كما هي اليوم.

هذه هي نقطة انطلاق باشلار في دراسة الظواهر العلمية والنفسية أيضاً، فالنار مثلاً بدأت من النفس وليس من العالم الخارجي. إن العلماء والباحثين والانتروبولوجيين لم يتفقوا على سبب ظهور النار، هل هي من احتكاك الأغصان أم احتكاك الغيوم....(١٣٤) وهو يأخذ على جيمس فريزر أنه في كتابه عن النار (١٣٥) يحاول تقديم تفسير موضوعي لنشأة النار، في حين أن النار ذات منشأ نفسي صرف، كغيرها من الاختراعات البشرية. إنها انتقال مما لا يرى إلى ما يرى. ويأتي باشلار بأسطورة من أمريكا الجنوبية ليفسر النار: يمسك البطل بامرأة ويهددها بأنه سوف ينالها إن لم تكشف له عن سر النار، فتجلس على الأرض، وفخذاها منفرجتان، ثم تهتز بطنها فتخرج كرة نارية من فرجها. وقد علمته أن بإمكانه جمع القشور والثمار والفلفل الحار ويشعل فيها الناربتقريبها من الكتلة التي خرجت منها.

باختصار أن باشلار يرى أن الخطوة البشرية كانت الانتقال من الأسطورة إلى الحقيقة الموضوعية، مؤكداً أطروحة يونغ في أن الجهاز الأول في الإنسان الذي يدفعه إلى التصرف والسلوك هو الجهاز النفسي الخفي.

يتابع باشلار عمل يونغ ولكن من مدخل آخر فهو لا يعود إلى الأنماط الأولية بل إلى العناصر الأولية التي تحدث عنها فلاسفة ماقبل سقراط: التراب والهواء والنار والماء. ويؤكد أن كل الأحلام البشرية إنما تنطلق من هذه العناصر بما فيها من الأنماط الأولية وكل ماينجم عنها. هناك أحلام حارة وأحلام باردة، أحلام صاعدة وأحلام هابطة وأحلام تدنيس وأحلام تطهير... كلها مرتبطة بتلك العناصر المادية. وصفات هذه العناصر تنحدر من أصل نفسي. لقد أكد ارتباط الخيال بالمادة في سلسلة من كتبه، فإلى جانب النار هناك "الماء والأحلام" و"الهواء والأحلام" والتراب وأحلام الراحة والهواء وأحلام الإرادة".

أن باشلار يختلف عن يونغ في تحليلاته ولكنه يصيب في النتائج التي انتهى إليها وهي الأنماط الأولية. وقد طور نظرية يونغ في ارتباط الأدب بالحلم (أي الأسطورة، فرموز الحلم هي رموز الأسطورة ذاتها، لذلك تكون الأحلام

واحدة عند الجميع) فرأى أن اللاوعي هو ماقبل الوعي، أي طبقة نفسية أقل عمقاً وأكثر عقلانية، وهي التي تنشئ الهواجس ومن الهواجس ينشأ الأدب بكل أنواعه. والهاجس ليس حلماً ليلياً وإنما هو حلم نهاري أو ما نسميه حلم اليقظة الذي يتميز من غيره أنه مركز على موضوع معين، وأنه منبع العقد النفسية، وخاصة عندما يصطدم الهاجس بالواقع، فالعقدة النفسية ليست ذات منشأ جنسي وحيد كما في الفرويدية. إنها نتيجة صدام الرغائب الهاجسية بشتى أنواعها مع الواقع وليس الرغائب الجنسية وحدها.

هذه النقطة – انبجاس الأدب من حلم اليقظة– هي نقطة إشكالية قابلة للنقاش. فقد تكون الآداب الدرامية منبجسة فعلاً من حلم اليقظة، لكن الشعر شيء آخر، ونقصد بالشعر القصيدة الذاتية وليس الشعر الملحمي أو الدرامي، فهذه القصيدة أقرب إلى الحلم الليلي منها إلى الحلم النهاري، فهي لاتمتاز بوحدة التركيز على الموضوع كالفنون الدرامية فالصور فيها متتالية من دون ضابط أحياناً، تماماً كما في الحلم الليلي. ربما تتأثر بالحلم النهاري ولكنها في تدفق صورها المتنوعة والمشتتة أحياناً تتصل بالحلم الليلي. على أي حال ليس هنا مكان الدخول في هذه الإشكالية.

في كتابه "شعرية المكان" (١٣٦) يتابع نقده الأسطوري فيرى أن المكان هو حيز تنشئه النفس بعيداً عن المبادئ الهندسية. فالمكان بناء نفسي قبل أن يكون بناء هندسياً. فالبيت يتشكل وفقاً للمنحنى النفسي، فهو بيت أو عش أو ملجأ أو متاهة أو ساحة معركة ومتراس للتلطي والانقضاض... ولا علاقة للحقيقة الموضوعية في صياغة المكان، فالصحراء بالنسبة إلى البدوي هي بيت الأمان وليس المدينة التي يشرف عليها رجال الأمن المنتشرون في كل أرجائها، والصحراء أجمل من كل قصور العالم في نظره، على حد قول ميسون الكلبية:

لبيت تخفق الأرواح فيه	***أحب إلي من قصر منيف***
ولبس عباءة وتقر عيني	***أحب إلي من لبس الشفوف***

والمكان الغريب يظل مكاناً عدائياً مهما توافرت فيه ظروف الأمن ومهما كانت تزينه ضروب الجمال من كل صنف ولون. فالمعالم المكانية هي معالم نفسية، نحن الذين نقيمها فنجعل لها حدودها المادية، ومن مقلع أنفسنا نجلب الحجارة التي نقيم بها هذا الشكل أو ذاك. فالأهرام هندسته وبنته النفس البشرية، وما اليد البشرية إلا الانتقال من الذي لا يرى إلى ما يرى. وهذا الما يرى هو

معبر إلى ما لا يرى.

المكان هو ابن الأسطورة، ابن النفس الإنسانية، على الرغم من بروزه المادي الموضوعي وعلىالرغم من وجوده الحقيقي المستقل عن مشاعرنا وعواطفنا. وعندما أصر لينين على أن الواقع الموضوعي هو كل ما له وجود مستقل عن الإنسان، إنما كان يرسم الواقع الذي لا وجود له في الحياة. إن وجود مثل هذا الواقع لا يختلف عن وجود نجم يبعد عنا ملايين السنين الضوئية، فكل ما لا طاله الأسطورة لا وجود له، فبالأسطورة وحدها توجد الأشياء وبها وحدها تبدع النفس العالم الأدبي الذي يختلف عن العالم الواقعي. والمكان الواقعي تعاد صياغته وفقاً لميتافيزياء النفس، فلا عجب إذ قال الشاعر بيير -بيرو:

بضربة من القلم اسمي نفسي

سيد العالم

الرجل غير المحدود (١٣٧).

أما ريلكة فيطلعنا كيف يخلق المكان في أعماق النفس فيخرجه الفن بريشته وفق الاشتهاء:

المكان، خارجنا، يجتاح الأشياء ويغتصبها:

إذا أردت أن تحقق وجود شجرة،

أشحنها بحيز داخلي، هذا الحيز

الذي يوجد في داخلك بالتوترات

عندها سوف تتخطى الحدود وتصبح شجرة حقاً

فقط حين تتخذ مكانها في قلب نكرانك للذات (١٣٨).

يالها من مهارة، فعلاً رصد ريلكة عملية خلق المكان في الشعر، بل في الأدب كله. إنه يضع القانون العام للإبداع الأدبي ويطلعنا على ميكانيزما الخلق، وكيفية عمل الأعماق، والصفاء الذي يجب أن تكون عليه حتى يكون البيت أليفاً؟ وهل هناك صفاء أكثر وأروع من نكران الذات؟

وفي معالجته للزمن (١٣٩) يسير في المنحى ذاته، وما السلم الذي ينصب بين مكان ومكان سوى تجسيد لحس الصعود أوالهبوط أو الهرب أو الإقدام... وفق إيقاعات زمنية نفسية مما يدل على أن الزمن يرتبط بالمكان، وبالتالي بالنفس البشرية طبعاً. وكما يتحول المكان من راحة إلى عناء ومن ارتقاء إلى

انحدار ومن أليف إلى بري... كذلك الزمن يتحول إلى زمن عذب أو زمن كدر إلى زمن متطاول أو زمن مختصر أو مبتور... إن الإيقاع الزمني يدخل في أعماق النفس أو بالأحرى ينبع من أعماق النفس ثم يتجلى بكيان فني. فهناك يكون النشاط الفعال الذي ينتج الحس الزمني في الأدب ومافيه من تواصل أو انقطاع. أن الديمومة التي حدثنا عنها برغسون توقعنا في رتابة غريبة، فالإيقاع النفسي لا يسير على وتيرة واحدة فثمة انقطاعات يخضع لها الزمن خضوعه للحظات التواصل، ويظهر ذلك في الفضاء الكتابي.

* * *

لقد أسهم غاستون باشلار في إرساء النقد الأسطوري وقدم دعماً قوياً لهذا المسار، وعلى الأخص في انتقاله إلى النقد الأسطوري بعد رحلة طويلة في مساءلة العلم، بل العلوم الحديثة، من عقلية تطبيقية، بل نكاد نقول أنه لولا مساءلة العلم لما انتقل إلى النقد الأسطوري. وبفضل باشلار برزت المدرسة الفرنسية الأسطورية وصارت لها شخصية تميزها من مدرسة العقد النفسية، مدرسة التحليل النفسي الفرويدية.

جلبرت ديوران وهيكلية الخيال

من أبرز تلاميذ غاستون باشلار النابهين الذين أسهموا في النقد الأسطوري يقف جلبرت ديوران في المقدمة، فبذل جهود كبيرة في رصد هيكلية الخيال في العمل الأدبي.

لم ينطلق ديوران من العناصر المادية القديمة: النار والماء والتراب والهواء، كما فعل أستاذه باشلار، وإنما انطلق من متابعة الخيال ذاته، من متابعة الاسطورة كما تتجلى في العمل الأدبي، ثم تحليلها وإظهار المرتكزات التي تقوم عليها. ليس هذا وحسب بل رصد الديكور الأسطوري، أي الأسطورة وما يصيبها من تطور على يد الكتاب مع مرور العصور وحسب طبيعة النوع الادبي الذي يعمل فيه الأديب، ومسألة الديكور عند ديوران هي ذاتها مسألة الإنزياح عند نورثروب فراي، أي انزياح الأسطورة في نص أدبي عن الأسطورة الأساسية فلا تكون المطابقة كاملة، لأنها تخضع لتعديلات كثيرة تفرضها ظروف الكاتب وشخصيته وثقافته وعصره... إن هذا العمل الذي يقوم به الكاتب يسميه ديوران الديكور، أو فن الزينة، بدلاً من الانزياح. ولا نظن أن كلمة ديكور تؤدي المعنى الدقيق كلفظة كما أراد فراي، لأن الانزياح عمل

اضطراري يقوم به الأديب وفقاً لمعطيات عصره وأساليب تعبيره، بينما توحي كلمة ديكور بنوع من العمل الزخرفي الإضافي الذي لا يخضع للاضطرار. أن في الانزياح نوعاً من الحتمية الخفية المتأتية من معطيات الثقافة والظروف والبيئة وحتى المزاج الشخصي لكنها حتمية لا تبدو للعيان، إذ نظن أن الكاتب "يتسلى" وماهو بذلك، أما لفظة الديكور فتوحي بالعمل الإضافي لا العمل الأساسي، في حين أن إعادة تكوين الأسطورة يقتضي استخدام مواد جديدة عصرية هي ذاتها الديكور الذي يعنيه ديوران.

فالأسطورة ذات هيكلية واحدة لا تتغير، فعندما نريد إنتاج الأدب فلابد من إخضاع هذه الهيكلية لديكورنا الخاص، فنطليه -وفقاً لقواعد منضبطة وليس عشوائياً- بما نملك من المواد الأدبية الحديثة.

لنأخذ البطل كنمط لنوع من هيكلية الخيال. إنه يواجه دائماً ثلاثة أنماط من الخصوم:

١ - *الخصم المعارض أو حارس العتبة الشرير.*

٢ - *الذهب المشؤوم.*

٣ - *المرأة الشريرة.*

الخصم المعارض لا يتغير، وما يتغير هو الديكور فقط، مما يدل على أن الأدب تحكمه الوظائف التي تسندها إليه وإلى شخوصه الأسطورة: فتسيوس بطل شمسي يواجه المينوتور في المتاهة وبرسيوس بطل شمسي أيضاً يواجه ميدوزا، وأورفيوس يواجه حارس الجحيم سيربريوس الكلب المثلث الرؤوس، وأوديب يواجه أبا الهول وهرقل يواجه الأسد النيمي أو الثيران الجهمية أو ما شابه ذلك مما هو معروف في أعماله.

فإذا انتقلنا إلى ستاندال وجدنا بطله اتيان سوريل يواجه مثل هؤلاء الخصوم. فهو أيضاً بطل شمسي يواجه الغياهب: أي كل ماهو آثم وشرير من مفرزات العصر من أمثال رجال المال والسجان والمركيزة... وهذا هو الديكور الذي يزين به ستاندال هيكلية الأسطورة الأساسية.

أما الذهب المشؤوم فمنذ الجزة الذهبية ومغامرة جاسون المشهورة يظل الذهب رمزاً للشؤم. كل الديكورات التي قام بها الكتاب لاحقاً لا تغير من الأمر شيئاً سواء استبدلنا الذهب بالعقارات والشيكات والشركات والمؤسسات أم لم نستبدل فالأمر سيان. وحيث يكون الذهب /الثروة/ المؤسسة/ الشركة، أوالملكية

تكون الجريمة التي يمهد لها الكاتب بجملة من المغامرات والمنعطفات، مثل رحلة سفينة الأرغو قبل الوصول إلى الجزة الذهبية ووقوع الجريمة. وبعد سلسلة من المنعطفات والصراعات الماهدة تقع الجريمة وتنتهي رحلة البطل الأسطورية، إذ يكون قد دخل في المتاهة أو الكهف أو الظلام الليلي وخرج من المعركة الكبرى إما ميتاً أو منتصراً.

والمرأة الشريرة لا تخرج من الفقر، بل تقفز من أكوام الذهب أو الثروة، وتقدم لنا الأسطورة الأولية عن ميديا الهيكلية الكبرى للمرأة الشريرة. أن ميديا ترافق الجزة الذهبية. فهي ترتكب الجريمة بحق أخيها وأبيها، ثم تنقلب على جاسون نفسه... الذي أحبته وضحت من أجله فتقتل أولادها على مرأى ومسمع منه لتكون الجريمة أوقع في نفسه وهو ينظر إلى أولاده وهم يقتلون.

وتتكرر الهيكلية الأسطورية للمرأة بديكورات مختلفة من أمثال كاليبسو أو سيرس أو المرأة الأمازونية التي وجدها جلبرت بكثرة في مؤلفات ستاندال. والأمازونية هي التي تقابل دليلة الغاوية أو سيرس المغرية، فهي امرأة مسترجلة استرجالاً مصطنعاً، أي أنها بالتربية لا بالوراثة باتت تكره الرجال وتقتلهم، على عكس الغاوية التي تستدرجهم إلى الفخ والشباك.

فكل امرأة شريرة لا بد أن تكون واحدة من نوعين: غاوية تقتل بالإغواء أو مسترجلة تدفعها الكراهية إلى القتل، فهي تكرار ديكوري للأسطورة الأولية.

ومن الإلماحات الهامة والطريفة التي أشار إليها ديوران تحليله لنظام الخيال، فقد جعله نوعين: النظام الملحمي والنظام الزهدي أوالشاعري. البطل في النظام الملحمي للخيال يتجه إلى الخارج ويقوم بمغامرات ويخوض الأهوال ويواجه المخاطر، فهو يعمل كما يريده الناس أن يعمل. إنه يمثل القناع بالمفهوم اليونغي من أمثال تسيوس وهرقل.

أما البطل في النظام الزهدي فثمة ارتداد نحو الداخل وهنا يبزغ البطل الشاعري، البطل الحساس المرهف الذي يغوص في التأمل أوالمعرفة الذاتية Solipsism. وهذا البطل هو الذي تظهر معه المرأة المضحية، المرأة المحبة، المرأة النبيلة.... من أمثال يوريدس التي ظهرت إلى جانب أورفيوس الفنان الموسيقي الشهير. فنحن دائماً أمام بطل مغامر أو بطل متأمل، بطل يتجه إلى الخارج، أو أنه يتطهر بالشعر والفن. النوع الأول ترافقه أو تظهر أمامه المرأة الشريرة. والثاني تظهر أمامه المرأة النبيلة التي تستحق أن يضحي من أجلها.

بقي علينا أن نعرج قليلاً على ما يقصده ديوران بالنقد الأسطوري

"Mythocritiquc" النقد الأسطوري هو النقد الذي يبحث في النص عن الوحدات الأسطورية فيعود بها إلى الهيكلية الأسطورية الأولية من جهة ويبين ما أصابها من إضافات أو ديكورات من جهة ثانية. وهذا يعني ضبط الموضوعات التي تتجلى فيها الأسطورة الأولية، ثم ضبط الحالات التي تظهر فيها الشخصيات، وفي النهاية وضع العمل في المكان المخصص له إلى جانب الأعمال الأخرى، أو بمعنى آخر القيام بنوع من المقارنات لتحديد العمل الجديد.

ولا يقتصر النقد الأسطوري على هذه الدراسة بل يبحث أيضاً عن المعنى التاريخي- الثقافي للأساطير، فقد لاحظ ديوران أن الأدب يعمد إلى استخدام الأساطير لإبراز المعنى الاجتماعي والسيكولوجي، وليس فقط لإبراز النزوع النفسي الفردي، فثمة رابطة تشد الكاتب إلى عصره، ويرصد الموضوعات التي استخدمت منذ العصور الوسطى فيجد أن الموضوعات المسيطرة في العصور الوسطى تعتمد على الوحدات الأسطورية لايزيس المصرية، رمز الأم الكبرى المضحية والمسؤولة عن لم شمل العائلة وتنظيم الطبيعة، كما برز موضوع هجرة يوسف إلى مصر.

ولكن منذ القرن السابع عشر برزت أسطورة أوزيرس الذي مزقته قوى الشر والظلام وظلت سائدة مع أسطورة سيرابيس حتى القرن التاسع عشر الذي مال إلى أسطورة الانبعاث، فكأن أوزيريس المضحي الذي توزعت أعضاؤه قد عاد إلى الحياة ثانية. كانت روح القرن التاسع عشر تميل إلى الثقة والقيامة الثانية.

أما القرن العشرون فقد مال إلى أسطورة هرمز، رسول الآلهة والساحر العظيم الذي يحقق كل شيء بعصاه السحرية، كما أنه رب التجارة والسفن والمواصلات. وهذه الأسطورة تحمل عدة معانٍ فهي تدل على بروز من لا أهمية له فيصير ذا فاعلية، وتدل على الروح التأملية التحليلية، كماتدل على الرحلة النفسية من عالم إلى آخر، أو النزوع نحو الانتقال من عالم إلى آخر، ولكن في هذه الحياة وليس في الحياة الأخرى، فكأن ثمة روحاً للسيطرة وتمكين الإنسان من نفسه، حتى ينهي السحر المكتسب ويتحكم بنفسه في تسيير أموره.

إن ديوران، وعلى الأخص في كتابه "الأشكال الأسطورية وأوجه الأثر الأدبي: من النقد الأسطوري إلى التحليل النفسي للأساطير"(١٤٠) يلح على ضرورة التحليل النفسي للوحدات الأسطورية التي تظهر في الأثر الأدبي، ومن هذا التحليل نلاحظ مدى التنوع في الإنتاج الأدبي، ومدى العمق الدلالي الذي

نجده في تحليل هذه الوحدات من الناحية النفسية، فهو يرى أن الوصول إلى التحليل النفسي لابد أن يمر بالنقد الأسطوري حتى لا تكون الاجتهادات الشخصية بعيدة عن الحقيقة.

أما كتابه "البنى الانتروبولوجية للخيال" فإنه من أهم الكتب في القرن العشرين من حيث موضوعه إذ ربط الخيال بالحياة الواقعية بكل أبعادها وبمجمل سيرورتها وبين أن للخيال وظيفة حياتية هامة جداً، لسنا هنا في مجال الخوض فيها(١٤١).

توزيه والخيال الكوني

هيلين توزيه تلميذة من تلاميذ باشلار، تأثرت بمنهجه ولكنها أفلحت في اكتشاف ميدان جديد لأبحاثها، فلم تضطر إلى الرجوع إلى العناصر القبسقراطية التي رجع إليها باشلار: النار والماء والتراب والهواء، لعلمها أن باشلار قد طاف النصوص الأدبية بهذه العناصر وبين المرتكزات المادية للخيال المجردة.

أما ديوران فقد عمد إلى السبر الأسطوري من جهة وإلى المسح التاريخي للوحدات الأسطورية من جهة ثانية. فما على هيلين توزيه إلا أن تتجه نحو سيكولوجية الخيال، وتدرس هذه الدلالة النفسية في القرن العشرين والقرون الحديثة السابقة. وقد فعلت ذلك في كتابها "الكون والخيال"(١٤٢) الذي يرى أن الرؤيا العلمية الحديثة للعالم لم تستطع أن تدفع الخيال الشعري إلى العالم، فالشعراء لم يتفاعلوا مع المكتشفات العلمية الحديثة كما كنا نتوقع. وحتى عندما يتفاعلون مع هذه المستجدات العلمية فإن هذا التفاعل يظل هامشياً وسطحياً ومحدوداً. إنهم لم يقدموا جديداً، بل على الضد من ذلك إذ هرعوا إلى الأساطير القديمة وابتعثوها من جديد. وبدلاً من أن يتفاعل الخيال الشعري مع المكتشفات العلمية ليحقق قفزة جديدة، نجده يمسك بهذه المكتشفات ويعود بها إلى الأساطير القديمة، فكأنها توكيد لتلك الأساطير وحسب. ترى ما السبب في ذلك؟

تفسر توزيه ذلك بزعمها أن الأساطير دائماً ذات رؤية كونية وعلى هذا فإن الخيال مرتبط بالكون، فلا وجود لأسطورة جانبية بعيدة عن النظام الكوني أو الرؤيا الكونية. كل مافي الأساطير يصب في الكون العام الشامل، وبهذا نرى أنفسنا أمام خزان كبير من الأساطير التي تنتظم العلاقات الكونية بحيث أن أي رؤية علمية لابد أن تصب في قالب أسطوري مسبق بالنسبة إلى الشعراء، وبدلاً من أن تشدّ الأسطورة إلى المكتشف العلمي نرى أن الشعراء يشدّون المكتشف

العلمي إلى الأسطورة، لاعتقادهم أن الأسطورة تحمل المعنى الأدبي الأدق والأعم من المكتشف العلمي، فالأنماط الأسطورية المسبقة هي أنماط استيعابية لا تدع مجالاً لمكتشف كوني أن يخرقها، بل إن هذه الأنماط هي التي تقبع وراء الاكتشافات الكونية الحديثة، إن الأسطورة هي تصوير دوافع وتصور في الوقت نفسه، إنها كون وذات، إنها داخل وخارج، فإذا حللناها وجدنا أنها نوع من التصور الإنساني الشمولي بحيث يبدو العلم عاملاً منفذاً للبرهان على صحة هذا التصور.

ولكن إذا كانت الأنماط الأولية مسبقة وشمولية تبدأ من الدقائق وتنتهي في آخر الأكوان، فهل هي أنماط ثابتة؟ ألا يمكن أن تتغير؟... فإن تغيرت فكيف يمكن التوفيق بينها وبين الرؤية العلمية للعالم والكون؟

إن الأنماط الأولية ثابتة من جهة ومتغيرة من جهة ثانية، فهي ثابتة بمعنى أن هيكليتها الأساسية تظل كما هي، ولكنها متغيرة بمعنى أن الموحيات تتغير، مما يدل أن الأسطورة الواحدة تشتمل على ما لا يعد ولا يحصى من الموحيات، وهذا هو السبب في أن الرجوع خلفاً يظل مستمراً إلى أن نصل إلى الهيكلية الأسطورية، فهنا لا يمكن الرجوع خلفاً، هنا يتوقف التاريخ ولايعود خلفاً إلى الوراء. في الخلف توجد مومياء الأسطورة كأشلاء أوزيريس، ولكن مع مسيرة الزمن نرى هذه المومياء تحيا وتتحرك وتقدم الموحيات حسب كل عصر، كما تقدم الرؤيا الكونية التي تتغير بتغير النزوعات الإنسانية، ولكنها تظل ابنة المومياء القديمة التي بعثت إلى الحياة من جديد. وهذا هو السبب في أن من الممكن أن تكون الأسطورة أداة في يد البارمنيدين (الذين يؤمنون بثبات الكون) مثلما تكون أداة في يد الهيراقليطيين (الذين يؤمنون بالتغير الذي لا يتوقف، ففي كل لحظة انفجارات من التغيرات) وقد لاحظت توزيه أن النظرة الكونية تتأرجح بين هذين الطرفين، ففي العصور الوسطى كان النزوع الإنساني يريد بناء كون ثابت منسجم، وقد لبى هذا النزوع الكون البطليموسي ذو الدورة والمعاد الثابتين، وعندما ظهرت نظريات كوبرنيكوس فكبلر فنيوتن ومن ثم أنشتين إنما كانت تتجه من البارمنيديين إلى الهيراقليطيين، وفي كل خطوة يخطوها العلم الكوني كان الشعراء والأدباء يجدون في الأساطير القديمة ما يقابلها هذه الخطوة، بل إن هذه الخطوة لم تكن لتنجز لولا الأساطير القديمة.

هل تريدون الاطلاع على تاريخ العلوم؟ لابأس، اطلعوا على تاريخ الخيال وعندها ستجدون أن تاريخ الخيال الواسع والشامل يعتمد على تاريخ العلوم اعتماد تاريخ العلوم على تاريخ الخيال، فثمة علاقة جدلية إذ كل تغير في الحساسية الخيالية يؤدي إلى تغير في النظرة العلمية، وكل تغير في النظرة العلمية يستدعي بعث شكل أو وجه جديد من وجوه الأسطورة.

تلاحظ توزيه أنه منذ العصور الوسطى وحتى اليوم ينزع البشر إلى خلق كون مفتوح تخلصاً من الكون المطبق أوالمغلق الذي سادت رؤيته في القرون الوسطى. وعندما قدمت النظرة الحديثة كوناً لا متناهياً يسبح بلا حدود ويتمدد بلا نهاية ظهر الأدب الذي يأخذ بعبثية الحياة. وقد ظهر ذلك في القرن العشرين فتوماس مان وبورخيس ويونسكو وسواهم مالوا إلى التصورات اللا نهائية، أي العبثية، وقد ساد هذا التيار وشملت إدانته الإنسان نفسه الذي بدا مخلوقاً مسكيناً عاجزاً عن التحكم حتى في عواطفه وسلوكه وميوله، فكأن الآخرين هم الذين يصوغونه، أو بالأحرى كأن ثمة قوى خفية تتحكم فيه.

إن الشعراء يجددون الأساطير القديمة لدى ظهور أي اكتشاف حديث، أو لدى ظهور أي رؤية علمية، فقد رأوا في "الرحلة الكونية" التي تقوم بها سفن الفضاء تحقيقاً لأسطورة ديدالوس وايكاروس. ما أنجزه العلم من رحلات فضائية كلف أموالاً طائلة أنفقت لتأمين جناحي ديدالوس، أما دانتي فقد قام برحلته الكونية من دون أي إرهاق مادي. أن الكوميديا الإلهية هي أعظم وأوسع رحلة كونية عرفها الأدب، وحتى الآن لم يستطع العلم أن يصل إلى الأطراف الشمولية التي وصل إليها دانتي.

هذه الحدود اللامتناهية في الرؤيا الكونية أدخلت في أذهان الشعراء، فكرة الموت البطيء أو النهاية العبثية للإنسان، ولكن من جهة ثانية نلاحظ أن العلم قدم للخيال الأدبي موضوعاً آخر، وهو موضوع الحياة الكونية، فكأن الكون أشبه باسرة حية يعيش أفرادها مع بعضهم كما أنهم يتوزعون المساحة فيما بينهم، فلاجور ولا عدوان. وعلى الفور عادت الأساطير اليونانية إلى الظهور. لأنها أساطير ترى في النجوم والكواكب كائنات حية: فينوس ومارس ونبتون وبلوتو... وعلى هذا فإن الخيال الشعري عاد إلى تلك الأساطير من غير أن يتعامل مع الرؤية الجديدة مباشرة، وهذا يدل أن الأساطير هي الأقدر على تأمين أساليب الأداء من الرؤية العلمية، أو بكلام آخر أن الأساطير القديمة أقدر من الأساطير الحديثة على إبراز المضمونات الكامنة في الخيال الأدبي. فرجعية

الخيال لا تعني تخلفه بقدر ما تعني قدرة الأسطورة على الاستيحاء والإيحاء.

إن الأسطورة أشبه بالسلحفاة التي سابقت الأرنب (العلم) فإذا نظرنا فيها وجدناها أقرب إلى الثابت الجامد، بينما الأرنب (العلم) يقفز قفزاً بحيث يقنعك أنه قطع أشواطاً بعيدة. ولكن في خط النهاية نرى السلحفاة تصل قبل الأرنب وتسبق. فالثابت الذي يبدو لنا الأسطورة ماهو إلا معنى شمولي، ثباته في شموليته التي فيها كل الأوجه، وليس من سكونه وعدم حركته. إن ثابت الأسطورة هو المتحرك الشمولي الذي لا تبدو حركته لسعة شموليته، تماماً مثل النجوم البعيدة التي تسبح في الفضاء فتراها ساكنة وماهي بساكنة.

وقد ظلت الأساطير القديمة قائمة حتى في النظرة العلمية فهناك من يرى أن الكون آخذ في الابتراد أو التلاشي وهناك من يرى أن الكون آيل إلى الانفجار ،وقد أشار ويلز في أدبه إلى ذلك بالاستعانة بالأساطير القديمة التي بعثها إلى الحياة، وهناك من يرى أن الكون يخضع لدورة العود الأبدي حيث يبعث من جديد إثر طوفان غامر أو حريق مدمر أو انفجار مريع، وقد عاد الأدباء إلى الأساطير الانبعاثية القديمة -وما أكثرها- وأنتجوا خيالاً ينسجم مع هذه النظريات العلمية.

* * *

لقد قدمت توزيه إسهاماً كبيراً للنقد الاسطوري بربطها بين العلم والخيال الأدبي، بين النزوع الإنساني والأساطير الأولية أو الأنماط الأولى، وبين الرؤية الكونية العلمية والرؤيا الأسطورية الأكثر شمولاً. وقد بينت أن خيال الشعراء يشتمل على أساطير أوسع من أن يخترقها العلم، وهي تملك طاقة تعبيرية لا يمكن أن يجاريها مجار، بالإضافة إلى شموليتها الكبيرة جداً على الرغم من المنمنمات الدقيقة الموجودة فيها.

إن توزيه أثبتت أن الأدب أوسع من أن يكون مرتبطاً بالعقد النفسية وعلى الأخص بالعقد الأوديبية، وإنه يشتمل الرؤى الكونية والشمولية ورؤى الدمار والانهيار والموت والانبعاث والتجدد والخلود.. بعيداً عن تلك العقد. إنها بهذا تقف على الطرف النقيض من ماري بونابرت ومارتا روبير ربطتا الأدب بالعقد الأوديبية فكأن الخيال الأدبي مملكة محصورة بين الحدود الجنسية النارية الملتهبة دائماً وأبداً. إن مارتا روبير ترجع كل الخيال الادبي إلى عقدة الابن غير الشرعي، الابن اللقيط، أي إلى العقد الأوديبية في كتابها "رواية الأصول وأصول الرواية" بينما تمتد نظرية توزيه لتضارع نظرية النسبية في العمق والاتساع،

لتقنعنا أن الخيال الأدبي أكبر من أن يحشر في فوهة بركان غريزي لا يعرف الهدوء ولا الانطفاء والخمود، إن فيه من الشمولية ما يقابل شمولية الحياة والكون، بل إن شموليته أكبر وأوسع كثيراً، وكثيراً جداً.

* * *

لقد استطاعت مدرسة النقد الأسطوري الفرنسية أن تجعل لنفسها كياناً خاصاً وشخصية مستقلة بعد نضال دام زهاء عشرين عاماً. لقد كان الناس يخلطون بينها وبين مدرسة التحليل النفسي الفرويدية، ولكنها بدأبها استطاعت أن ترسم الحد الفاصل بين المدرستين، أو بالأحرى أن تثبت أن ثمة مدرستين لا مدرسة واحدة. ومع أنها تقر بالعقد النفسية التي أشاعتها الفرويدية إلا أنها جعلتها ذات مفهوم أوسع بكثير من مفهوم مدرسة التحليل النفسي. وقد أثبتت أعمال باشلار وتلاميذه أن النزوع البشري أكبر من أن تشجه الغريزة الأحادية، وقد اعتمدوا في توطيد نظرتهم على الأساطير فدققوا فيها وتبينوا أنها لا تنصاع للفرويدية إلا في جزء منها. إن الأساطير سماء بلا نهايات ولا حدود، وهي لا تقبع وراء الخيال الأدبي وحده، إنها تقبع وراء الخيال العلمي الذي منه نهضت العلوم الحديثة، فخلف كل اكتشاف كان ثمة أسطورة قابعة (كما بين باشلار في كتابه عن النار) ونعتقد أن جون فيرن لم يكن بحاثة علمياً– بل كان كاتباً مسرحياً وشاعراً أو قل كان أديباً صرفاً– لكنه مارس فن الأسطورة في الأدب فوصل إلى الخيال العلمي الدقيق، بديكوراته الخاصة، إذا استعرنا تعبير ديوران، ومن هذا الديكور الأسطوري ظهر علم الفضاء الحديث الذي أعاد إلى الأذهان أجنحة ايكاروس وأبيه وبساط ألف ليلة وليلة.

لقد ظهرت هذه المدرسة ونمت وتطورت وتمايزت من مدرسة التحليل النفسي بصورة مستقلة عن المدرسة السكسونية (مود بوكين ونورثروب فراي) فدلت بذلك على مدى سلطة النقد الأدبي العالمية، فهو ليس بحاجة إلى مؤتمرات وقرارات حتى يعمم عالمياً مثله مثل الأدب الذي يخضع لنظام واحد على الرغم من أن الأقاليم الجغرافية الأدبية لم تتصل مع بعضها.

والغريب أن نورثروب فراي الذي يتمتع بثقافة فرنسية واسعة (فهو من مقاطعة كويبك) لم يأتِ على ذكر أحد من أعلام المدرسة الفرنسية ولم يتطرق إلى أي نظرية من النظريات الفرنسية– إن جاز لنا أن نقول عنها فرنسية أو سويسرية... مع أننا في القرن العشرين قرن انقلاب الأرض من مجموعة مدن إلى مدينة واحدة، بل قرية

واحدة آخذة في الانكماش كلما أخذت وسائل الاتصال بالانتشار...

لم تكن دراسات المدرسة الفرنسية مقتصرة على التنظير، بل أخضعت الكثير من الأدباء والآثار الأدبية للنقد الأسطوري، إن جهود المدرسة انصبت على الأدب الأوروبي بنظرات تحليلية وتاريخية شاملة، وقد تركزت هذه الجهود على العصر الوسيط وما تلاه من العصور حتى القرن العشرين، وسلطت أضواء جديدة على آداب كل من بترارك ودانتي وسيرفانتس وغوته وبلزاك.... وعلى الآداب الرومانسية والفرع الفرنسي منها بشكل خاص. وقد حظي الرمزيون الفرنسيون بقسط وافر من الاهتمام كبودلير وفرلين ورامبو ومالارميه. ولم تنسَ هذه المدرسة الاهتمام بأدغار آلن بو أستاذ الرمزية الفرنسية ومعلمها العظيم كما كان بودلير يقول عنه، بل إن بودلير ترجم قصيدة الغراب لبو أكثر من خمس عشرة مرة وظل يعتبر نفسه مقصراً.

وهناك دراسات انفردت بعلم واحد من هذه الأعلام، فكتاب جان بيير ريشار "عالم التخيل عند مالارميه"، يعد فتحاً جديداً للنقد الأسطوري في الكشف عن المفاعل الأسطوري الكامن خلف الرموز الشعرية، كما خص أيضاً مارسيل بروست بدراسة ضافية تحت عنوان "بروست والعالم المادي". لكن ريشار لم يمكث وطيداً في مدرسة النقد الأسطوري فسرعان ما جرفته اللسانيات بتيارها بعد عام ١٩٧٠ وغرق في الدال والمدلول وأهمل المرجعية الأسطورية التي هي أساس كل دلالة.

وهناك دراسة مشهورة لجلبرت ديوران بعنوان "الديكور الأسطوري في راهبة دير بارم" فهو كتاب مكرس لمعرفة ستاندال الأدبي وبراعته في دوكرة الأساطير وإخراجها دفاقة بالحيوية والتعبير وبعد المرمى....

إن إيغال هذه المدرسة في تحليل الوحدات الأسطورية في النص الأدبي كاد يجعل منها مدرسة شبه مستقلة، فقد أطلقت عليها أسماء من أمثال "المدرسة الباشلارية" أو التحليل الباشلاري أو ماشابه ذلك(١٤٣).

ومن إنجازات هذه المدرسة تلك تأكيدها أن الصورة الأدبية ليست أسيرة المفهوم الجنسي، إذ أنها تحمل كل مايجيش به اللاوعي فوظيفتها أبعد من أن ترتهن بالمفهوم الجنسي. ونظراً لارتباطها باللاوعي فإنها تقوم بلعبة جدلية الظهور والتخفي، فلابد من أن يكون الناقد واعياً كل الوعي لهذه اللعبة التي تقوم بها الصورة لأنها في لعبتها هذه إنما تخفي أكثر مما تظهر بكثير. وفي جدلية الخفاء والتجلي تظهر براعة الناقد، ويعود الفضل في كشف هذه الناحية إلى

باشلار الذي أشار إلى أن دراسة الخيال يجب أن تكون حذرة في مجال الصورة التي تمارس جدليتها في الخفاء والتجلي.

وجدلية الخفاء والتجلي هي تطوير لجدلية القناع والظل أو جدلية الانيما والانيموس عند يونغ. وإلى جانب ذلك قدمت المدرسة الفرنسية إسهاماتها التطبيقية فصار لها صوت متميز منذ الثمانينات من هذا القرن.

□□□

الملحق

دراسات تطبيقية في النقد الأسطوري

هذا الملحق

ليس الغريب من هذا الملحق تقديم أبحاث متكاملة تقديماً استقصائياً، وإنما الغرض منه هو لفت الانتباه إلى بعض الظواهر لدراستها دراسة وظيفية وصولاً إلى معرفة قوانين النظام الأدبي، التي تعمل غير آبهة بموقفنا ولا بعواطفنا.

يتألف هذا الملحق من ثلاث إثارات:

١- الأولى هي مشكلة التحول والهجرة والتشظي التي قد يتعرض لها أي نمط أولي، وقد اخترنا ليليث لأننا وجدناها النمط الأمثل لتوضيح فكرتنا، ولأن أحداً لم يتتبع مسيرتها الأدبية، فبينا الوظيفة الأساسية التي أسندها إليها البانثيون الأكادي، وما أصاب هذه الوظيفة من تحولات وهجرات وتشظيات. وهي أمور تجري في الأنماط الأدبية كلها، أو معظمها على الأصح، فكثيراً ما ينفصل جزء صغير ويتضخم مع مرور الأيام.

٢- الثانية هي مشكلة الانزياح. فالموضوع الواحد في الأدب قد يتكرر آلاف المرات، كقصيدة الحب أو قصيدة الرثاء، على سبيل المثال، فكيف ننظر في هذه الظاهرة؟ هل هي "اقتباسات" أو "سرقات" أو "وقع الحافر على الحافر"، أم أنها ظاهرة طبيعية لأنها تؤدي وظيفة مستمرة يحتاجها المجتمع؟

وقد جئنا بقصيدتين طويلتين، ولكننا في القصيدة الثانية اقتصرنا على جزء منها نظراً لأن المقطوعات الأخرى تجعلها طويلة جداً إذا ما أضيفت إليها.

٣- الثالثة هي مشكلة شمولية الوظيفة، أي أن هذه الوظيفة فيها من الرسوخ والقوة والشمول مايجعل أدواتها تقوم بها مهما كانت، سواء كانت فرداً أو مجموعة أفراد، سواء كانت "فرقة" أو موكباً أو حشداً جماهيرياً. وهنا أيضاً دعوة إلى التعمق في دراسة الظواهر للوقوف على وظيفتها الخلفية التي قد تخدعنا في بعض الأحيان وسائل تنفيذها.

ولابد أن نشير إلى أن هذه القضايا ليست سوى غيض من فيض، فلا يمكن طرح جميع قضايا النقد الأسطوري من أمثال الظل والقناع والأنيما والأنيموس والأنانكي والمويرا والفارماكوس والسبراغموس...وكثير غيرها.

ثمة إثارة أخرى كنا نود أن نطرحها وهي مشكلة المصطلح النقدي، فحتى الآن لم نتفق على بديل كلمة Dis placement هل هي الانزياح كما نرى أم الاستبدال كما يرى غيرنا أم التنحي والانحراف كما يرى بعضهم، لكننا أحجمنا عن ذلك بعد أن تبين لنا أن من الضروري وضع قائمة كاملة بدلاً من الاقتصار على الاختيار.

أما الإشارات إلى المراجع فقد جعلناها في المتن حتى لا نقطع على القارئ متابعة التضاريس الدقيقة للإثارة المطروحة.

□□□

ليليث: نموذج للتحول والهجرة والتشظي

في كتاب "التحولات" لأوفيد نقف على كثير جداً من الأنماط الأولى التي تخضع للتحول والهجرة والتشظي. إلا أن أوفيد كان ذا أسلوب أدبي رفيع المستوى، أنيق الأداء، مما جعله نرجسياً يعجب بأسلوبه ويهمل القصة التي يرويها، فيميل إلى المبالغة والشطط في بعض الأحيان. وقد تكون قصة بروكني وفيلوميلا خير مثال على إعجابه بأسلوبه، إذ يقف عند منعطف بسيط جداً في القصة فيرهقه بأسلوبه، يطيل الوصف ويتغلغل في تفاصيل لا لزوم لها في الفن القصصي، كما أنها قد تمنعنا من متابعة التحولات التي جرت على هذا النمط، ومع ذلك فإن كتابه يوضع في رأس قائمة الكتب التي ترصد التحولات في الأنماط الميثولوجية الأولى... من قصة الخلق إلى الطوفان إلى الخلق الجديد، إلى الأنماط الكبرى مثل الأب والأم والابنة المخطوفة أو الابن المهاجر الذي لا يعرف والده.. وغير ذلك مما نجده في الآداب العالمية. وقد كان أوفيد عفوياً في روايته للحبكة، عفوياً في إضافاته إليها، إلا أنه لم يكن عفوياً في طريقة الأداء. ويظل هذا الكاتب من أعظم الكتاب الذين جمعوا في مجلد واحد معظم التحولات التي أصابت الأنماط الأولى؛ فقلبتها قلباً وعكستها عكساً في بعض الأحيان: فالأب الخالد يصبح متسولاً والأم الحنون تغدو قاتلة والابن البار يصبح ابناً عاقاً، كل همه أن يرث أباه دون أن يسير في جنازته. والكتاب يكاد يغنينا عن التحولات التي سجلها كتاب المسرح أو الشعراء أو رواة السير الشعبيون من حيث القصة وليس من حيث العمل الأدبي المتكامل. ولكن لاشك أن ما فعله يروبيدس يعجز عنه أوفيد، فالأول أديب مسرحي والثاني أديب مؤرخ أو باحث، الأول همه رصد الانزياح وتعديل الأسطورة الكبرى بما يتلاءم وموقفه من الأمور الجارية في عصره، والثاني همه إدهاش القارئ بتلاوينه الأسلوبية للقصة التي يرويها.

لكن كتاب أوفيد يعد أكمل كتاب وصل إلينا، يضم أكبر مجموعة من

الأنماط الأولي الكبرى، يروى فيه كيف كانت هذه الأنماط تنقسم أوتتحول أو تتناقض أحياناً، أو تجمع بين المتناقضات. فهذه أمّ تنقلب من رمز العطاء إلى زوجة تقدم وجبة لزوجها من لحم أبنائها، انتقاماً منه لخيانته لها، وتلك أمّ تقتل ابنها وهي تبكيه، فهو ابنها من جهة وأداة انتقامها من جهة ثانية. وهذا أب ينزل العقاب بابن بريء، وذاك أب يقتل نفسه إنقاذاً لأسرته..... أشياء وأشياء كثيرة قدمها لنا هذا الكتاب الذي يغنينا -من حيث أنه جماع قصص- عن عشرات الكتب. ليس هذا وحسب بل إنه يروى لنا حكايات ضاعت مصادرها فنسمع بأسماء الكتب التي وردت فيها سماعاً فقط. إن كتاب أوفيد يعد كتاباً فريداً من نوعه. إنه حقاً موسوعة من "التحولات" التي تصيب الأنماط الأولى.

ولو شئنا أن نقف على تحولات أي نمط فإنه يكفي أن نقرأ قصة هذا النمط الذي لا تستغرق أكثر من دقائق حتى تتكشف لنا سيرورة هذا النمط. ولكن -كما قلنا- لم يكن مهتماً بالانزياحات عن الأسطورة كما كان يوربيدس وغيره من الكتاب والشعراء الذين كانوا منخرطين في مجتمعهم، متفاعلين مع عصرهم، ولم يكونوا رواة قصص وحسب، كما كان أوفيد، ولذلك لم نطمح أن نجد عنده "فلسفة الانزياح" التي نجدها عند الكتاب المسرحيين الذين كانوا يعدلون من الأنماط طبقاً لموقفهم من القضايا المطروحة.

لكن ثمة نمطاً شرقياً ، أهمله الشرقيون وسها عنه أوفيد نفسه وهو من الأنماط الهامة جداً نظراً لدلالته على التحول والهجرة والتشظي. نشأ في الشرق ولكنه طاف أرجاء القارة كلها، وترك دمغة على فن الموسيقى، إذ سميت معزوفة "المهد" باسمه. هذا النمط هو ليليث.

إنها نموذج الأنثى الفاتنة التي تحولت وهاجرت وتشظّت عبر خمسة أو ستة آلاف سنة وما تزال بعض شظاياها موجودة لدينا في الأدب والفن والفولكلور. وهي من الأنماط الأولى التي تكاد تكون مجهولة تماماً. ولكننا سنقتدي بطريقة أوفيد في السرد، أي متابعة الأحداث من البداية حتى النهاية، وهذا ما يريح القارئ ويقدم له المعلومات بطريقة متماسكة. وقد قمنا بجمع أجزاء ليليث كما جمعت أوزيريس أجزاء ايزيس، ورتبناها وفق التسلسل الزمني، فذلك أسهل على القارئ الذي يريد أن يتعرف على ما أصاب هذه الأنثى من انزياحات أجبرتها على التحول والهجرة والتشظي.

وقبل أن نتحدث عن "قصة" ليليث، لابد من تقديم فكرة عن سبب التحولات والهجرات والتشظيات التي تصيب الأنماط الأولى أو بعض هذه الأنماط.

لقد رسمت المخيلة الإنسانية الكون الأدبي على النحو التالي:

١ -**العالم الفوقي:** وهو العالم المقدس. إنه العالم النوراني الذي يريد الخير للبشرية. فإذا غزت كائنات هذا العالم عالمنا الترابي فإنما تغزوه لصالحه. تجلب له أدوات الحضارة وتعلمه طرائق استخدامها لتحقيق المزيد من التقدم والرفاهية. وبعض هذه الكائنات قد تسكن الأرض بصورة مستمرة، إذ قد يكلف بعضها بخدمة الموقد والنار المقدسة، وبعضها قد يكلف بخدمة المعابد وترشيد المصلين، وبعضها يحرس بيت المؤونة، وبعضها يهتم بالورود والرياحين، وبعضها يحمي الأشجار والأدغال والغابات والغدران والأنهار.

هذه الكائنات التي تأتينا من العالم الفوقي تسكن معنا، وتقوم على خدمتنا وإرشادنا. وهذا نمط من أنماط العلاقة بين الآلهة والبشر. فالذي يظهر أن الآلهة هي التي تخدم البشر والعكس غير صحيح، فهي التي تسامحهم إذا ما أذنبوا، ولكن أن عظمت جهالتهم وعمت ضلالتهم، فلابد أن يتعرضوا لطوفان أوزلزال، أو حدث جلل، حتى يعاد خلق جيل جديد أفضل من السابق.

هذه الكائنات التي تهبط الأرض من العالم الفوقي: حوريات وعذارى وخدام موقد، وحماة ديار ومخصبات مواسم وراعيات غلال، ورعاة قطعان وحراس أطفال... هذه الكائنات، وما أكثرها، لا تغادر الأرض بل تمكث فيها تقوم بوظيفتها تجاه البشر، فتساعدهم في حصادهم ولمّ غلالهم، وتربية أطفالهم، وتوليد نسائهم.

٢ - **العالم السفلي:** وهو عالم الظلمة الذي تسكنها الشياطين والأبالسة وكل كائنات الليل المخيفة من غيلان وعماليق ووحوش مرعبة ومخلوقات شائهة. وغرض هذا العالم هو بسط سلطته وتحويل البشرية لصالحه، لذلك يقف في وجه العالم الفوقي، فما قامت كائنات النور بعمل إلا قامت كائنات الظلام بعمل مضاد. والفرق كبير بين العالمين، لا من حيث الكائنات التي تسكنه وحسب، بل من حيث الهدف. فهدف العالم الفوقي هو خدمة بني الإنسان. إمداده بحاجاته وتعليمه طرائق إنتاج معيشته، وتقديم الطعام له. أما العالم السفلي فإنه عالم يهدف إلى جعل الإنسان طعاماً له، وليس تقديم الطعام للإنسان. وإذا استخدم البشر فإنه يستخدمهم كأدوات لبذر الشقاق واضطراب الحياة حتى لا يتاح للكائنات الفوقية أن تنجح في الاستيلاء على العالم الترابي.

وهذا العالم المظلم يمثل الشرّ يدفع هوالآخر إلى الأرض بكائناته من الشيطان الأكبر حتى الجني الأصغر. وكل غرضه أن يتحول العالم الترابي إلى

عالم احتياطي له. إنه "استعمار مخيف"، على النقيض من العالم الفوقي الذي "يحرر" الأرض من ربقة استعمار العالم السفلي.

الأماكن التي تسكنها كائنات العالم الجهنمي في الأرض هي الأماكن المقفرة كالكهوف والغيلان والأرض اليباب والصحارى ومنحنيات الجبال وأعماق الوديان، كما توغل أحياناً إلى أعماق الغابات العذراء المخيفة، أو أحياناً أخرى تستوطن الأماكن المنسية قرب ضفاف الأنهار أو فوق أعتاب الدور. أما الخرائب والأبنية المهدمة والمواطن المهجورة فإنها خير مأوى لهذه الكائنات الجهنمية.

٣- **العالم الترابي:** وهو العالم الذي يسكنه البشر أصلاً، لأنهم جبلوا من طينة، فهم أشد التصاقاً بهذا العالم من كائنات العالمين الآخرين، فهو منه وإليه، من التراب خلقوا وإلى التراب يرجعون.

لكن الناس الذين يسكنون هذا العالم جهلة، لا يفقهون شيئاً، ولهذا يقوم العالم الفوقي بإرسال بعثات تبشيرية للترقي والتقدم، فهناك كائنات تعمل في الزراعة واستنبات الحنطة والحبوب، وهناك بعثة للحدائق والأشجار المثمرة، وبعثة لزراعة الكرمة وصناعتها. ولهذا لا نسمع بأبطال حضاريين إلا في هذا العالم. ولولا جهالته المطبقة لما ظهر عنده الأبطال الحضاريون الذين أدخلوا إلى هذا العالم زراعة التين والزيتون والكرمة والزيزفون والسنديان والأرز والصنوبر...أبطال حضاريون هبطوا هذا العالم وعلموا سكانه الفلاحة والبذار، كما علموه الرياضة والحساب والموسيقى والطب والرقص والغناء. إن كل شيء نرى الناس يمارسونه اليوم ماهو سوى هبة قدمها لهم هذا البطل الحضاري أوذاك.

والبطل الحضاري كائن فوقي هبط من الأعلى وليس كائناً سفلياً صعد من تحت، من العالم الجهنمي، فليس لدى ذلك العالم مايقدمه سوى الشر. لذلك فإن كل مايقدمه العالم الفوقي يعتبر هبة خير ومحبة للجنس البشري على العكس من العالم الجهنمي.

وعلى هذا فإن العالم الترابي الذي تصورته المخيلة الإنسانية حيادياً يقف بين عالمين نهباً لهما: العالم الفوقي الذي يمثل الخير، والعالم السفلي الذي يمثل الشر. ولذلك فإن الثواب والعقاب لا يكونان بسبب عمل الإنسان. إنه لا يستطيع أن يعمل شيئاً إلا إذا تعلمه وإنما يكونان بسبب انسياقه وراء كائنات هذا العالم أو ذاك.

هذا العالم الذي أوجده الخيال الأدبي حيادي من حيث أنه عاجز لا يملك مقدرة العالمين الآخرين- ولكنه في غير هذه الناحية لايعرف الحياد، لا بناسه ولا بحيوانه ولا بطيره ولا بنباته، ولا حتى بأماكنه. إنه عالم منحاز في حقيقته، إما إلى الأعلى وإما إلى الأدنى.

فمن انحاز إلى العالم الفوقي حلت عليه البركة وفاضت منه النعمة، أما من انحاز إلى العالم السفلي فقد حلت عليه اللعنة وكتبت أو قرنت في وجهه التعاويذ تجنباً لأذاه. إن الطيور نفسها يتوزعها عالمان، فهناك طيور لعينة وهناك طيور أمينة (كالغراب والحمامة) وهناك أماكن آمنة وهناك أماكن غير آمنة. فالكهوف والوديان والشعاب الجبلية الملتفة هي أماكن غير آمنة، بينما السهل والحدائق والحقول هي أماكن آمنة. وحتى اليوم يضع بعض السكان رقى وتعاويذ فوق أعتاب البيوت، باعتبار أنها قد تكون مسكونة من قبل أرواح شريرة خفية جاءت من الهوة الجهنمية لتلحق بها هذا العالم، وتجعله رهن إرادتها.

ولا يختلف الحيوان في انحيازه عن الطيور والأماكن، فالحيوان الذي يضر بالإنسان هو الحيوان الذي لا يستطيع الإنسان إخضاعه لسيطرته وتدجينه والاستفادة منه في الطعام والأضاحي أو الاستخدام، هو حيوان جهنمي سواء كان برياً أو بحرياً مثل الوحوش الضارية والتنانين والبهموتات. لكن الحيوان الآهل الذي يفيد الإنسان، أي خاضع لسيطرته، يعتبر منحازاً إلى الأعلى. فالبقرة مثلاً تعتبر من أقدم المقدسات البشرية، حتى أن المصريين تصوروا العالم السماوي على شكل بقرة تهبهم أسباب الحياة وتقنطر فوقهم وتحميهم من الصواعق، وبصدرها ارتصفت النجوم والكوكب والأقمار لتنير لهم ليلهم. وقد ظلت البقرة مخلوقاً سماوياً طيلة فترة سيادة الأنثى الأم. كان الثور وقتها يعتبر مخلوقاً جهنّمياً ينفث اللهب ويقتل الأبرياء وينطح الأطفال فيرديهم، لكن سيادة الذكر - الأب لدى الانتقال إلى الزراعة المستقرة جعل الثور مخلوقاً سماوياً لدى الانتقال إلى الزراعة المستقرة، فعبدته شعوب كثيرة وأنزلته منزلة المقدس كالثور أبيس في مصر، وقد كان الثور بطلاً حضارياً، فعلى أكتافه قامت الزراعة وما تزال تقوم حتى الآن في بعض أصقاع العالم. لكن إعلاء شأن الثور وتقديسه مهد لانقلاب البقرة المقدسة إلى البقرة المتوحشة التي تقتل وتميت وتعيث في الأرض فساداً. إن انتقال السلطة من الأنثى -الأم إلى الذكر- الأب، غير كثيراً من القيم، كما سوف نرى في شأن ليليث الجميلة ذات الشعر الفاحم الطويل.

العالم الفوقي هو الذي علم الإنسان مالم يعلم، والعالم السفلي يريد أن يكون

الإنسان وعلمه وعالمه مؤونة احتياطية، إنه عالم يريد أن يلحق العالم الترابي به، بعد أن يسقط بكفاحه سلطة العالم الفوقي.

العالم الترابي -إذن- مسكون، لا بمخلوقات بشرية آدمية مجبولة من التراب والماء وحسب، وإنما هو عالم مسكون بمخلوقات جاءت من العالمين: السماوي والجهنمي، أو الفوقي والسفلي.

العالمان: الفوقي والسفلي، لا يصيبهما التغير أبداً. إنهما دائماً رمزان لعنصرين متصارعين، وهما الخير والشر. والتغير يصيب العالم الترابي كله، برمته ولا استثناء. إنه العالم الوحيد الخاضع للتغير والمذعن للتحولات التي تطرأ عليه أرضاً وسكاناً.

وبالفعل لا يوجد أي سبب، يقنعنا بأن العالم الفوقي يمكن أن يتغير أو يجب أن يتغير، فكائناته منسجمة ونظامه مقدس، وموطد وهو رمز الخير الأبدي الذي لا يمكن أن يبقى خيراً إذا خضع للتغير.

كذلك لا يوجد سبب يقنعنا بأن العالم السفلي يمكن أن يتغير. بل يجب ألا يتغير وأن يظل ثابتاً كالعالم الفوقي. أن تغير العالم السفلي يعني حركة صاعدة، أي أنه بتغيره إنما يتجه نحو الأعلى، نحو الخير، تماماً مثلما يعني التغير للعالم الفوقي حركة هابطة أي أنه بتغيره إنما يتجه نحو الأسفل، نحو الشر.

إن دخول التغير في العالمين الفوقي والسفلي يؤدي إلى قيام عالمين جديدين، ولكنهما لا يختلفان عن العالمين السابقين، لأننا سنظل دائماً أمام عالمين: عالم يمثل الخير وعالم يمثل الشر.

العالمان الفوقي والسفلي لا يصيبهما التغير البتة. إن التغير من حظ العالم الترابي وسكانه. والمقصود بسكانه ليس البشر وحدهم، بل كل وافد من أي العالمين جاء وحلّ في هذا العالم: في الغابات والجبال والكهوف والغدران والحقول والبساتين والأعتاب والوديان والزوايا المظلمة والأماكن الخربة والمدن المهدمة.. باختصار أن لهذا العالم الترابي قانوناً لا يتغير أبداً وهو أنه عالم خضع باستمرار للتغير. وكل من دخل هذا العالم لم يخضع لتغيرات وتحولات لا مجال للهرب منها. يعني أن الكائنات التي تأتينا من العالمين الفوقي والسفلي لابد أن تخضع لقانون عالمنا وهو "التحول" أو "التغير".

إن الكائنات التي أدخلتها إلى عالمنا المخيلة البشرية لتفسير ما يحدث في هذا العالم هي كائنات أبدية وإن كانت تتحول وتتغير وتتشظى. إنها كائنات لاتموت إلا إذا سقطت في هوة النسيان. ومن أين يأتي النسيان إذا كانت تعيش

في عالم الأدب الذي يرصد كل تغيراتها وانتقالاتها من وظيفة إلى وظيفة؟ إنها كائنات خالدة لأنها تعيش في الذاكرة الأدبية، في اللغة الأدبية التي تكاد تكون لغة مشتركة بين جميع سكان الأرض من البشر.

* * *

من هذا المنظور الأدبي تبدو لنا ليليث مخلوقة من الكائنات الفوقية التي هبطت إلى الأرض لتقوم بمهمة ذات خطورة بالغة. لا أحد يعرف بالضبط الزمن الذي هبطت فيه ليليث إلى الأرض الأكادية. لكن الشيء المؤكد أنها هبطت أرض أكاد في الزمن الذي كانت فيه السلطة بيد الأم، والمرجح أن جميع الكائنات المؤنثة التي هبطت إلى الأرض، الذي كانت السيادة فيه للأم. وعندما نقول الأم فإننا نقول السلم والمحبة والتربية الهادئة والإخلاص والتعاون والمغفرة والتضحية. في الزمن الأمومي لم تعرف البشرية أي نوع من أنواع الحروب والصراع والاقتتال. كان الرجل بعيداً عن ساحة العمل المنزلي. كان يذهب إلى جني الثمار أو إلى الصيد. لامجال للاقتتال والحروب.

والمرجح أيضاً أن الكائنات المؤنثة هبطت إلى الأرض لتقوم بمساعدة الأم في رعاية الأسرة وتربية الأطفال، فهناك كائنات للموقد وأخرى للإهراء، وغيرها للمهد والسرير، وهناك أيضاً كائنات لحماية الغدران التي تستحم فيها العذارى، والينابيع التي تملأ منها الأم الجرار ليشرب أبناؤها الماء النمير. فالحركات الهابطة الأولى قامت بها كائنات مؤنثة، ومن النادر أن نسمع بحركة هابطة جاءت بكائن مذكر في زمن سيادة الأم. والكائنات المؤنثة الهابطة إلى الأرض كانت من الكثرة بحيث أوكلت إليها مهام ووظائف دقيقة جداً ومحدودة جداً.وكلها وظائف أمومية. وقد ظل الأمر على هذا النحو حتى ساد الرجل فتغير كل شيء.

أوكل البانثيون الأكادي لليليث مهمة في غاية الخطورة وهي أن تقف إلى جانب السرير وتغني للأطفال أغنية المهد أو "الهدهدة"، تاركة شعرها الفاحم الطويل بين أيديهم يلعبون به حتى يخطفهم ملاك النوم. وبهذه الأغنية ينام الطفل آمناً مطمئناً ويريح جسده من عناء اللعب. وهذه الأغنية ماتزال مستمرة عندنا وعند غيرنا. إنها واحدة في كل أرجاء العالم. فهي دائماً يجب أن تكون ناعمة هادئة تدعو إلى السلم والمحبة والإخاء والتعاون والتضحية من أجل الآخرين. إنها باختصار أغنية تريح أعصاب الطفل وتهيئه لحياة الدعة والهدوء، وهذه الأغنية هي التي تجعل الطفل يحلم بالسلم والمحبة، وبعالم خالٍ من العنف

والصراع.إنها أغنية "سلمية" تصدح بها كل مساء ليليث الجميلة ذات الشعرالفاحم الطويل. وتظل تغني بصوتها العذب الرخيم حتى يسافر الطفل إلى عالم الأحلام الجميلة الوادعة. وهي تعرف أن الطفل سافر إلى عالم الأحلام من شعرها، إذ عندما تترك قبضته شعرها الذي كانت تلعب به تعرف ليليث أن الطفل قد نام فينتهي هنا عملها. ولكنها تظل تحرسه طيلة الليل، وما أن يشرق الصباح حتى تنسحب ليليث وتستسلم لإغفاءة نهارية تريح بدنها النحيل. فإذا عم الظلام وعاد المساء، عادت ليليث إلى عملها في ترنيم هدهدتها الجديدة، فينام الطفل من جديد قرير العين لا تزوره إلا الأحلام الوردية الهامسة.

لا نعرف وظيفة أخرى لليليث، فلم تكن حارسة المنزل، ولا ربة الإهراء تدب فيها البركة ولا آلهة الحنطة والزرع، ولا راعية القطعان، أو حامية المحصول تدب في المواسم الخير والوفرة... لم تكن ربة الموقد ولا خبازة العجين في التنور... لم تكن حورية ينابيع ولا عذراء من عذارى المروج والغدران.. كانت الوظيفة المسندة إليها بسيطة جداً ولكنها خطيرة جداً. ولا عمل لها غير ذلك. ولكنها وظيفة في غاية الخطورة إذا علمنا أن الطفل حتى الخامسة يكون قد انتهى تكونه نفسياً فيعتلي نعشه في الستين وفيه العادات التي تعودها والمثل التي تعلمها في السنوات الخمس الأولى. فمجتمع الكبار يتكوّن من السنوات الأولى للطفولة، وبحسب هذه السنوات يكون المجتمع مسالماً أو محارباً، آمناً أو مصطرعاً، هادئاً أو مضطرباً... تماماً مثل غراس الحقول التي إن نمت معوّجة تظل معوّجة حتى يطالها فأس الحطاب. ومن هنا ندرك خطورة الوظيفة التي أنيطت بهذه المخلوقة الجميلة ذات الشعرالفاحم الطويل.

آلاف السنين تمر وليليث تقوم بهذه الوظيفة التي أسندها إليها البانثيون الأكادي. وقد كانت تؤدي هذه الوظيفة بشرف وإخلاص وتنشئ أطفالاً ودعاء مسالمين، أطفالاً ينامون على أغنيتها المسائية الداعية إلى المحبة والوئام والصداقة والسلام، ويستيقظون على صوت أمهم توزع عليهم مهمات النهار الجديد.

في تلك الأيام لم تكن كلمة حرب أو قتال قد دخلت التداول. المجتمع عبارة عن أسرة تشرف عليها الأم وتدير شؤونها وتجمعها بالمحبة وتغمرها بالحنان. لقد ترافقت وظيفة ليليث مع سيادة الأنثى- الأم على مدى فترة طويلة.

وكما كان ظهور الثوركبطل حضاري يعني إحلال البقرة المكانة التالية والثانوية، لذلك كان ظهور الزراعة مدعاة لسيادة الرجل وإحلال المرأة المكانة

الثانوية؟ وظهور الرجل يعني بالضبط ظهور الملكية، يعني ظهور الاقتتال والصراع والحروب والغزوات. إنه بروز منطق القوة. وبدأ المجتمع الأكادي بالتغير. صار بحاجة إلى رجال أشداء. لم تكن المدن مسورة فسورت ولم يكن فيها محاربون صناعتهم القتل، فصار فيها محاربون وصنعت لهم أدوات القتال. ويقال إن الألف الثالثة قبل الميلاد هي المنعطف الذي ظهرت فيه بدايات سيادة الرجل. فالانتقال من طور إلى طور لا يتم فجأة من جهة، كما لا يتم في كل الأماكن دفعة واحدة. إن ثمة مستويات متفاوتة للتطور.

في هذا المنعطف تغيرت النظرة إلى ليليث كل التغير. إن الأطفال الذين تهدهد لهم لا يصلحون لمجتمع محارب. إن أغنية المهد الليليثية هي أغنية أنثوية رقيقة ناعمة، لا تصنع من الأطفال رجالاً، إنها تقتل الأطفال بهذه الأغنية ولا تنشئهم تنشئة صالحة. المدينة معرضة للغزو والنهب والتدمير. فما فائدة هؤلاء الذين ربتهم ليليث على أغنيتها الهزيلة التي دبت في قلبهم الشفقة؟... لابد من أن تطرد ليليث من وظيفتها القاتلة. لم يعد لها مكان أبداً في هذا المجتمع المحارب. إنها قاتلة فيجب أن تطرد وتطارد. وزعموا أنها تقتل الأطفال بطريقة بسيطة وهي شعرها الفاحم الطويل. إنه ليس ليلعب به الطفل وهو ينام، بل إنه أشبه بأنشوطة مشنقة تلفه ليليث حول عنق الطفل وتخنقه. وظهرت أنشودة الحرب بدلاً من أنشودة المهد والنوم الآمن، فنبت من هذه الأنشودة الرجال المقاتلون. ومات الرجال المسالمون بموت أغنية المهد الناعمة، لم تعد الأغنية تنبتهم كزرع الربيع... لقد أخلت المكان لأنشودة جديدة هي أنشودة الحرب.

كان البانثيون الأكادي قد تغير في تركيبته، وصارت السلطة العليا ليد الرجل، ولهذا لا يمكن لليليث أن تعود إليه وتستريح من عناء الاهتمام بالبشر. ثم إن التهمة بأنها قاتلة الأطفال تكفي وحدها لمنعها من العودة إلى البانثيون الذي يوجه كل عنايته للنهوض بالمجتمع الحربي الجديد.

هامت ليليث على وجهها، وصارت تعتني بالأشجار الصغيرة على ضفاف الفرات. وكان الصفصاف ينبت بكثرة في تلك الضفاف. في قصة كلكامش تظهر ليليث كخصم عنيد لا يسمح لا ينانا أن تقطع الشجر الصغير تعمل منه سريراً لها. عليها أن تقطع الشجر الهرم. قاومتها بشدة فما كان من كلكامش إلا أن طاردها، وكانت تربّي الأفاعي (رمز الصحة وتجدد الحياة)، فهربت من ضربات سيفه الشديدة وانسحبت إلى الأماكن التي تليق بها كخانقة للأطفال، أي إلى الخرائب والأماكن المهجورة. أنها الأماكن المقدسة المرذولة حسب الأعراف.

ويقال أن ليليث لم تغير نوبة عملها فقد ظلت تعمل بالليل والعتمة وفي زمن الضباب والمطر الغزير. ويقال أيضاً أنها مثل السيرينات تستدرج الأطفال بصوتها العذب الحنون إلى تلك الأماكن الجهنمية المنعزلة وهناك تلف شعرها الفاحم الطويل على العنق وتخنقهم.

أخبار ليليث في بلاد سومر تنتهي عند هذا الحد. فنحن لا نعرف ماذا تصنع بمن تقضي عليهم، ولا الدوافع الكامنة وراء ذلك. ولكن الأمور مرتبطة ببعضها. فبعد سيادة الرجل تغيرت النظرة إلى المرأة، فبعد أن كانت قديرة في إدارة شؤون الحياة بمحبة وتضحية صارت ضعيفة لا تستطيع أن تواجه الرجل. ولهذا السبب اختصت ليليث الجميلة ذات الشعر الفاحم الطويل بالأطفال، مع تغير المهمة. كانت من قبل تقتلهم بأغنيتها المهدية، ولكن من يصدق ذلك؟ هل يعقل أن تقضي الأغنية على الطفل؟.. لابد من إيجاد مخرج مقنع للقتل فزعموا أنها تقتلهم بشعرها الفاحم الطويل.

* * *

هذه هي ليليث السومرية، طردت فهامت على وجهها في البراري والقفار وفي الأماكن الخربة المهجورة، لا تختلف عن البوم والغراب وطيور الشؤم إلا بجمالها وبشعرها الفاحم الطويل، فقد تحولت إلى شيطانة ليلية، وإن ظلت محتفظة بجمالها.

لكن ليليث لم تبق في بلاد الرافدين طويلاً، إذ سرعان ما هاجرت. وأول هجرة لها حصلت قبل أن تتحول إلى قاتلة، قبل أن تصبح حسناء متوحشة. فقد نقلها العبريون معهم في تعاليمهم التلمودية التي تشرح التوراة، وعن طريقها حلوا التناقض الواقع في قصتي الخلق في سفر التكوين. فقد جاء في الإصلاح الأول"فخلق الله الإنسان على صورته. على صورة الله خلقه. ذكراً وأنثى خلقهم. وباركهم وقال لهم أثمروا وأكثروا واملأوا الأرض وأخضعوها"

ولكن جاء في الإصحاح الثاني"فأوقع الرب الإله سباتاً على آدم فنام فأخذ واحدة من أضلاعه وملأ مكانها لحماً وبنى الرب الإله الضلع التي أخذها من آدم امرأة وأحضرها إلى آدم وهذه المرأة هي التي سماها آدم باسم حواء. أما الأنثى التي وردت في الإصحاح الأول فقد كانت ليليث نفسها. فمن أجل حل التناقض بين قصتي الخلق جعلوا ليليث الزوجة الأولى لجدنا آدم.

هذه الهجرة من بلاد سومر إلى جنة عدن حدثت في الألف الثاني قبل الميلاد. وفي هذا الزمن كانت ليليث في بلاد سومر تطارد من مكان إلى مكان

وتتهم أنها قاتلة أطفال. لكن العبريين كانوا قد خرجوا من أور الكلدانيين قبل هذا الزمن بقليل، ولم يكونوا يعلمون شيئاً عن التحولات التي طرأت على ليليث في الأمكنة والأصقاع التي تمّت فيها السيادة للذكور. وقد اختار التلموديون ليليث هذه لتكون زوجة آدم الأولى، ليس عن عبث، ولكنهم لم يجدوا امرأة هبطت من البانثيون لخدمة بني البشر أفضل من ليليث. وهل هناك امرأة أخرى تقوم بما تقوم به ليليث من تربية الأطفال على المحبة والسيرة الصالحة والقلب الطيب؟ إذن هي أجدر من غيرها أن تكون أماً للذرية البشرية. ولو لم تكن ليليث بهذه الصفات المستحبة لما باركها الله مع آدم. كانت ليليث نقية مثل ندى الصباح، لم تقترف إثماً ولا ارتكبت معصية، ولا اجترحت قانوناً مقدساً، ولا أفسدت بين القلوب. إنها الوحيدة المؤهلة لأن تنحدر السلالة البشرية من رحمها. كانت الطاهرة الوحيدة القادرة على الصبر والتضحية من أجل البشرية.

كانت المرشحة الوحيدة لأن تقوم بدور الأم الطيبة النموذجية. لقد كانت ليليث في مكانين مختلفين كل الاختلاف: الأول مكان مقدس يليق بشخصيتها الرفيعة، ومكانتها المحترمة وهو جنة عدن، والثاني مكان مدنس تطرد إليه لأنها تحولت إلى قاتلة وهو الخرائب والأبنية المهدمة. في المكان الأول كانت تظهر في النهار إلى جانب آدم تؤنس وحشته وتفرح قلبه وفي المكان الثاني كانت لا تظهر إلا في الليل لخنق الأطفال. لقد انقسمت ليليث إلى قسمين، قسم متوحش في بلاد الكلدانيين، وقسم رائع وعظيم انتقل إلى جنة عدن واختير كأفضل رحم تنحدر منه البشرية.

ولكن قبيل الميلاد بخمسة قرون، أو بعد السبي الأول لليهود ظهرت ليليث الشيطانة الليلية التي تعرف عليها اليهود في السبي البابلي. لقد عادوا من بابل بليليث المخيفة التي تدب الذعر في قلوب الصغار. ولذلك نجد أشعيا(٣٤: ١٤) يقول: "هناك يستقر الليل ويجد لنفسه محلاً. هناك تحجز النكازة(الأفعى السامة) وتبيض وتفرخ وتربي تحت ظلها" فيرسم صورة ليليث كما نقلها اليهود من السبي الأول. فهي الليل وهي النكازة وفراخ الأفاعي هي التي سوف تتربى تحت ظلها.

لم تعد ليليث، والحالة هذه، تصلح لأن تكون أماً للبشرية. إنها"الليل" إنها"الأفعى"، فهي ليست مخلوقة نهارية بل ليلية، ليست مخلوقة نورانية بل ظلمانية، ولا يستحق رحمها أن يكون وعاء تنحدر منه البشرية. ولذلك زعموا أن آدم جفاها، لأنها لم تكن من طبيعته، لم تكن من لحمه ودمه، لم تكن إحدى

أضلاعه. لابد أن يفترقا. وتم الفراق بين آدم وزوجته الأولى. زعموا أن ليليث هربت مع الشيطان وخلفت وراءها آدم الذي خلق له الله تعالى حواءه من أضلاعه فكانت من طبيعته. ويزعمون أن ليليث شعرت بالغيرة من حواء فجاءتها على شكل أفعوان شيطاني جميل جداً ودفعتها إلى ارتكاب المعصية، فكتبت العذاب والألم والموت على البشرية التي كانت ستولد مبرأة من هذه المآسي. وبهذه الطريقة تخلص اليهود من ليليث ولم يدعوها تتجنب من آدم بعد أن سمعوا ما سمعوا عنها بعد سببهم الأول، وبعد أن كانت المرشحة الأولى والأجدر والأكفأ لشغل منصب"أم البشرية".

* * *

بعد ذلك هاجرت ليليث مع اليهود إلى أوروبا وانتشرت شظاياها هناك، وهي شظايا من صورتين متناقضتين: صورة الأم المثالية التي تسهر على الأطفال في المهود، وصورة الشيطانة الغاوية باهرة الجمال، والسيرينة ذات الصوت العذب الذي يأسر قلوب العشاق.

أبرز صور ليليث ظهرت في العصور الوسطى. ففي هذه العصور لم يعد أحد يذكر أن ليليث كانت زوجة آدم الأولى وإنما تركزت صورتها في"الشيطانة الليلية". ومع ذلك فثمة صفات ظلت ترافق ليليث في هجرتها وتشظيها، ومن هذه الصفات مثلاً أنها لا تقوم بمهمتها إلا في ظلمة الليل الحالكة، سواء لإنقاذ الأطفال بالغناء لهم أو لخنقهم بشعرها. فحيثما كانت ليليث فهناك ليل، عدا الفترة التي قضتها مع آدم في جنة عدن. ومن صفاتها الأخرى ذلك الجمال الباهر، فهي أقرب إلى الحورية منها إلى الشيطانة. ولم يصفها أحد إلا بالجمال الباهر والغناء الساحر. فلم نسمع أن ثمة عيباً في جمالها أو نقصاً في كمالها. ظلت ليليث محتفظة بهذه الصفات حتى بعد أن تغيرت وظيفتها الأساسية. وكذلك احتفظت ليليث بالشعر الفاحم الطويل، فما ذكرت في نص إلا ذكر شعرها الفاحم الطويل. لكن مهمة هذا الشعر تغيرت. في بلاد آكاد كان الشعر الطويل أُلهية للطفل يلعب به وهو يصغي لليليث تغني له أغنية المهد. ولا تزال هذه عادة الأطفال التي عودتهم عليها ليليث حتى اليوم. فهم يمسكون بشعر أمهم وهي تهدهد لهم أغنية النوم الناعمة. فالشعر الطويل ليس لتجميل ليليث، وإنما ليكون في متناول يد الطفل وهو في سريره.

لكن ليليث السومرية المطاردة صارت تستخدم الشعر الطويل لخنق الأطفال. فالنسخة الجديدة ظلت كالقديمة تماماً سوى أن الوظيفة تغيرت. ولكن

في أوروبا أضيفت مهمة أخرى لليليث وهي إغواء الرجال والعشاق أيضاً وليس الاقتصار على الأطفال. وصارت تستخدم شعرها الفاحم الطويل لخنق هؤلاء الرجال الذين سقطوا أسرى جمالها، لكن الطريقة هنا مختلفة. فعملية لف الشعر حول عنق العاشق تكون أثناء ممارسة الحب ونسيان العاشق لنفسه. ويقال أن عشاقها كثروا كثرة مفرطة في العصور الوسطى. فكل من ذهب في الليل إلى البراري والقفار والكهوف والغدران والخرائب والآثار الدوارس ولم يعد، يكون واحداً من عشاق ليليث وصرعاها الكثيرين.

وما أكثر الذاهبين إلى هذه الأماكن التي صارت مأوى لليليث بعد المهود الصغيرة التي تتأرجح في العتمة بين يديها وصوتها يصدح ليجلب النوم لعيون الأطفال، الذين يلعبون بشعرها الفاحم الطويل وهم منشدّون لأغنيتها المهدهدة الناعمة.

على أن إغواءها للعشاق لم يلغ كونها شيطانة ليلية تخيف الأطفال وتخنقهم. لقد تشظت ليليث في أوروبا، لكن هناك شظية هامة جداً ما تزال تحتفظ بالسمة الأساسية لهذا النمط الأولي قبل أن يتحول ويتغير ويهاجر، وهي"أغنية المهد"، فهي منسوبة إلى ليليث فيقولون في أوروبا"ليلابي" أي الأغنية التي تنشد مساء لتجلب الراحة للأعصاب والنوم للأجفان وقد ألف الموسيقيون الأوروبيون كثيراً من المقطوعات الموسيقية تحت هذا النوع ليلابي lullaby وهي حتى اليوم تحمل معالم ترنيمة المهد التي كانت ليليث تنشدها قبل خمسة آلاف سنة، إذ لابد من أن تكون هادئة وناعمة رمريحة للأعصاب، لا تزعج الأذن بأنغام صاخبة. وهذه هي الشظية الوحيدة التي احتفظت بالسمة الأساسية للوظيفة التي كانت ليليث تقوم بها. وما أكثر المقطوعات"الليلابية" التي تؤلف في هذه الأيام، من غير أن يعرف مؤلفها أنها من صنع ليليث الجميلة ذات الشعر الطويل الفاحم... إنها المؤلفة الأولى لهذا النوع من الغناء والموسيقى. وهم يتبعون القواعد التي وضعتها ليليث، فلا يجوز في هذا النوع من الموسيقى أن يكون ثمة صخب أو ضجيج، أو إيقاعات مزعجة... يجب أن تكون حنونة مثل صوت ليليث الجميلة ذات الشعر الفاحم الطويل.

وإلى جانب الموسيقى ما تزال ليليث تعيش أيضاً في الأدب، فقد ذكرها غوته في الجزء الثاني من"فاوست" في(ليلة والبورغ) وجعلها ساحرة من جملة الساحرات والعرافات اللواتي يأتين لقضاء ليلة داعرة في جبل والبورغ. وغوته متأثر في هذا بتلك الطفرة التي ظهرت في أوروبا وهي"السحر الأسود". وعندما

يأتي غوته بليليث فإنه يأتي بها وهي محتفظة بجمالها الأخاذ وشعرها الفاحم الطويل، تماماً كما كانت قبل آلاف السنين.

ويخصص لها الكاتب الأرمني أوديك اسحاقيان قصة باسمها(ظهرت عن وزارة الثقافة بدمشق ضمن مجموعة من القصص الأرمني المختارة"قصة امرأة عربية") وفي هذه القصة يحدثنا عن جمالها الباهر الأخاذ الذي أذهل آدم وجعله يلاحقها كظلها، وهي مثل الغزالة النفور تستعلي عليه ولا تراه أهلاً لها، وتنتهي القصة كما أنهاها شراح التلمود، أي بهرب ليليث مع الشيطان تاركة آدم في لوعة وشقاء وحسرة بالغة لفقده هذا الجمال الباهر والعبق النوراني الوهاج ورقة الحديث وعذوبة الغناء... إلى أن تحنن الله تعالى عليه بحواء التي خرجت من أضلاعه، فعاشت معه ورضيت به، ولا عجب فهي من طينته ومن أنفاسه.

أما الناقد نورثروب فراي فإنه يجعلها نمطاً شيطانياً في كتابه"الشيفرة الكبرى"(ص ص١٤٠- ١٤١ من الطبعة الإنكليزية) فهي أم شيطانية مقابل الأم الأرضية حواء ومقابل الأم السماوية وهي العذراء. ويخبرنا فراي بأن جورج مكدونالد استخدم ليليث كبطلة كبرى في إحدى رومانساته، وللأسف لم نحصل على هذه الرومانس التي لم يذكر فراي اسمها.

ويفرد لها الباحث الفولكلوري المصري شوقي عبد الحكيم فصلاً خاصاً في"موسوعة الفولكلور" وهو الوحيد الذي اهتم بليليث من الباحثين العرب، وقد ذكر شيئاً من التحولات التي طرأت على ليليث. ومن هذه التحولات أن كلمة ليليث تحولت بعد عام ٢٠٠٠ق، م إلى ليل وليلى ومنها انطلقت الأغاني الشعبية المعروفة بأغاني الزار والتخمير. ويرى أن ليليث هي نفسها التي نجدها في هذه الأغاني من أمثال يا ليل يا عين.

ومع أن"الموسوعة العربية الميسرة" ترى أن يا ليل يا عين، عبارة عن لازمة غنائية ترجع إلى العهود المصرية القديمة، إلا أن شوقي عبد الحكيم أقرب في تحليله إلى الواقع، فكأننا عندما نغني يا ليل يا عين نعيد اللحن الهادئ الناعم الذي كانت تردده ليليث قرب السرير في عتمة الليل وشعرها الفاحم الطويل تلهو به يد الطفل. واليوم نعيد ونكرر هذه الترنيمة الدافئة من غير أن نعرف أننا بكلماتها نقصد: يا ليليث كوني عيناً ساهرة على أطفالنا. إننا نختصرها بيا ليل يا عين، غير منتبهين للمعنى الكامن وراءها.

ويقوم شوقي عبد الحكيم بتوحيدها مع عشتار. وفي هذا شيء من المغالاة، لأن وظيفة عشتار الميثولوجية تختلف عن وظيفة ليليث. ولكن التحولات التي

أصابت"اللات" والاسم قريب من ليليث، إن لم يكن هو نفسه، تشبه التحولات التي أصابت ليليث، ولا يمنع أن تكون ليليث قد هاجرت أيضاً إلى الجزيرة العربية، وما أقربها إليها، تحت تحريف بسيط، فعوضاً أن يقول العربي ليليث يقول بنطق أخف"لات". والقول أن اللات ربة شمسية هو قول يصدق على التحولات الأخيرة التي أصابتها، إذ من جملة وظائفها الأساسية، بالأصل وقبل أن تكون ربّة شمسية، الهيمنة على كائنات الليل. ولا يمنع من أن تكون ليليث قد هاجرت إلى بلاد العرب وخضعت لكثير من التحولات المتعددة أو المتناقضة.

* * *

غرض هذه الإلمامة السريعة بتحولات ليليث هو شرح نظرية الانزياح وإبعاد التهمة عن النقد الأسطوري في أنه يحاول تجميد الدراسة في قوالب وأنماط محددة لا تتبدل ولا تتغير. فقد لاحظنا كيف تحولت ليليث إلى قاتلة للأطفال عندما تحول المجتمع السومري إلى مجتمع مقاتل أثر انهيار سلطة الأم. وهاجرت مع العبريين قبل أن تصيبها التشوهات، فترشح زوجة لآدم وأماً للبشرية، فهي-كانت- أفضل الأرحام إطلاقاً لإنجاب بشرية مسالمة هانئة سعيدة. لكن السبي يؤثر في العقلية العبرية، ويهالهم ما صارت إليه ليليث السومرية فيسرعون إلى تطليقها من آدم، لأنها لم تعد صالحة له زوجة ولا للبشرية أماً.

وقد عرضنا التغيرات التي جرت فجاراها الأدب وعدل من أنماطها الأولى لتتلائم مع المجتمع الجديد، لنبين أن النقد الأسطوري بريء مما يعزى إليه من أنه يتقيد بالأنماط الأولى وكأنه لا يعرف غيرها، وكأنه أسير صنمية نقدية لا يبارحها.

لقد تحولت ليليث وهاجرت وتشظت، انتقلت إلى الشاطئ السوري، وطافت أرجاء الجزيرة العربية، وأوغلت في الهجرة حتى شمال أوروبا وعرفتها شعوب وقبائل شتى، بصورها المتبدلة والمتحولة، إلا أنها تركت لنا نموذجاً أولياً ما يزال يعيش بيننا بكثرة وهو نمط"الحنان القاتل"، أو نمط الأم التي بحنانها تفسد أبناءها، وبالحب تقتلهم. إلا ما أكثرها في أدبنا ومسرحنا وواقعنا اليومي.

□□□

الانزياح

الانزياح مصطلح أوجده النقد الأسطوري للدلالة على أن الأسطورة الأصلية تخضع لتعديل يجريه الشاعر أو الأديب حتى يلائم بينها وبين موقفه ونظرته. ولو كانت مجتمعات اليوم كمجتمعات الأمس البعيد لما كان ثمة حاجة إلى إجراء التعديل الذي يزيح الأسطورة عن أساسها وهيكلها الأولي. فنظرة الشاعر في مجتمعاتنا مضطرة أن تضع في حسابها كثيراً من المستجدات كروح العصر وظهور مخترعات حضارية ونشوء علاقات جديدة بين الطبقات الاجتماعية وتغير في الاتجاه السياسي العام، وقيام أنظمة وسقوط أنظمة... أشياء وأشياء تجبر الشاعر على استخدام الأسطورة الأولية استخداماً جديداً، كالمفاهيم الاجتماعية والقيم الأخلاقية والطموحات الفكرية.

جاء في إحدى الأساطير أن ديدالوس كان سجيناً مع ابنه إيكاروس. ولا سبيل للهرب من هذا السجن إلا بالتحليق فوق البحر. أيّ مخرج بريء يعني الوقوع في يد الأعداء. فما كان من ديدالوس سوى الإقدام على تحقيق فكرة الطيران فوق البحر، فابتكر جناحين وذيلاً. وذلك بغرز ريش النسور في كتلة من الشمع على شكل جناحين وذيل، وقد تحقق له ذلك فركب وابنه الجهازين وطارا فوق البحر. أوصى ابنه إلا يحلق عالياً خشية أن يذوب الشمع وينصهر إذا ما تعرض لأشعة الشمس الحارة.

والقارئ يعرف بقية قصة الأسطورة، إذ حلق إيكاروس عالياً فسقط في البحر الذي سمي باسمه منذ ذلك التاريخ.

بعد آلاف السنين يظهر أديب في فرنسا هو جول فيرن(١٨٢٨– ١٩٠٥) وهو رجل لا علاقة له بالعلم. إنه أديب بكل ما في الكلمة من معنى، إذ بدأ حياته القلمية بكتابة المسرحيات والليبرتو(حوارية أوبرالية تعتمد على الديالوغ). ولم يكن أقل من غيره إجادة لفنه الأدبي. كان يتقن التقليد الأدبي للمسرحية والليبرتو.

لكنه لم يحقق شهرة في هذين اللونين من الأدب، لا لأنه فاشل، وإنما لأنه اتخذ وجهة أخرى في الأدب اشتهر بها فغطت على شهرته ككاتب مسرحي ومؤلف ليبرتي.

قلنا أن فيرن لم يكن عالماً. ولكنه عاش في عصر كله علم في علم. عاش في القرن التاسع عشر، قرن الثورة العلمية. بل إن المفكرين في هذا القرن اتجهوا إلى قوننة العلاقات الاجتماعية والفنية والأدبية. أرادوا تحويل كل شيء إلى علم.

جرفته روح العصر فانتقل من كاتب ليبروتو ومسرح إلى كاتب فكشن(رواية الخيال العلمي) وفعل في رواياته ما فعله ديدالوس. لقد صمم جهازاً للطيران تماماً مثلما فعل سلفه. ولكنه لم يصمم هذا الجهاز من ريش وشمع، بل من حديد. ولم يجعل الذراعين يتحركان لتحقيق التحليق، بل جعل آلة جبارة تنهض بجسم الطائرة التي صممها. وقد تبين فيما بعد أن التصميمات التي وضعها كانت صحيحة صحة مذهلة وقد اعتمدها علماء الطيران وطوروها وحققوا ما حققوا من معجزات فضائية وصلت إلى"حرب النجوم".

لم يفكر في استخدام الريش ولا شمع كما فكر ديدالوس أو عباس بن فرناس. روح العصر كانت تفرض عليه نمطاً متطوراً قوامه الآلة المحركة والحديد والمفاصل الآلية. ومع ذلك فإننا نزعم أنه لم يخرج من إطار الأسطورة الأولية: الطيران.

المعروف أن حلم الطيران، وهو تجسيد لرغبة الإنسان البدائي، هو حلم قديم قدم البشرية. وله دلالة واحدة، وهي الحرية والخلاص من القيود الأرضية. إنه حركة صاعدة، إي ارتفاع الإنسان عن المستوى العادي المألوف من أجل تحقيق المزيد من التحرر والسيطرة على الآخرين. وتأتي المخترعات الفضائية الأخيرة لتؤكد الهدف من هذا الحلم البدائي: حرية الذات والسيطرة على الآخرين.

من حيث الفكرة لا فرق بين فيرن وأول حالم بدائي بالطيران. الاثنان يعيشان في قلب الأسطورة الأولى. وهذا الانزياح يتجلى في تعديل الأدوات الديدالوسية القديمة، واستبدالها بأدوات استوجبها العصر وفرضها على ذهنية هذا الكاتب فرضاً.

على أن الانزياح لا يقتصر على تغيير الأدوات القديمة بأدوات جديدة وحسب، بل إنه يشمل الفكرة ذاتها، إذ قد يوظف الشاعر هذه الفكرة توظيفاً

جديداً، أو قد يضخم فكرة ثانوية ويجعلها تتصدر الأسطورة. إن في فكرة الأسطورة الكثير من الموتيفات الثانوية التي قد يختار منها الشاعر ما يناسب نظرته وما يعالج به الموضوعات التي يطرحها عصره. لقد رفض يوربيدس فكرة التضحية للآلهة بالبشر، رفض أن تكون أثينا قد فرضت التضحية بافيجينيا. لذلك جعل هذه الربة تهبط وتحت إبطها أضحية حيوانية تضعها مكان افيجينيا التي تحملها بعيداً إلى جزيرة نائية وتجعلها كاهنة معبدها، إلى أن يأتي شقيقها وصديقه ليعيداها إلى موطنها، بعد مغامرات خطيرة كادت تودي بحياتهما.

ما قام به يوربيدس يقوم به الكاتب باستمرار، إذ قد يصر الكاتب على إبراز هذه الناحية من دون غيرها. ولا شك أنه للوصول إلى هدفه مضطراً أن يقوم بتوليفة جديدة فيرتب عناصر الأسطورة ترتيباً يساعده في الوصول إلى غرضه.

هذه العناصر الجديدة هي التي نسميها العناصر المنزاحة، أي التي لا تنطبق تماماً على مسار العناصر القديمة، بيد أن النواة الأسطورية تظل كما هي.

* * *

فيما يلي سوف نقدم قصيدتين: الأولى لسوينبرن، والثانية لبدر شاكر السياب. وهما قصيدتان تعالجان موضوعاً واحداً وهو العالم السفلي الذي حافظ سوينبرن على بعض المرموزات القديمة فيه. وغرضه من ذلك يتركز في الناحية الجمالية، فهو من أنصار الفن للفن، وهي حركة رديفة للحركة التي سميت"ما قبل رفائيل". إنه يتوخى إبراز النواحي الجمالية التي تناسب نظرته. ولا يعني هذا أنه سطحي لم يغص إلى الأعماق الدلالية، بل إننا نرى النقيض من ذلك فقد غاص بعيداً في عمق الدلالة، لأن في هذا أيضاً خدمة لنزعته الجمالية.

أما بدر شاكر السياب فإنه شرقي وله مزاج يميل إلى الاكتئاب، فلابد أن تتلون هذه الأسطورة بين يديه بهذه الألوان. لابد أن تتحول بروسربين إلى وفيقة. إنه يدرك أن الاسم الشرقي أوقع في النفس من هذا الاسم الروماني.

أما جو المتعة والدعة الساكنة، فيحوله إلى جو من اليأس والقنوط ولا يبقي فيه بارقة أمل تذكر. وإن دل هذا على شيء فإنه يدل على أن لمزاج الشاعر يداً في عملية الانزياح، بل إن له يداً طويلة جداً.

ولكن لماذا اختار الشاعران العالم السفلي حسبما قدمه التصور اليوناني ولم يختار العالم السفلي(الجهنمي) كما صورته الديانتان المسيحية والإسلامية؟

السبب بسيط جداً وهو أن هذا التصور اليوناني يخدم الفكرة التي يريد

الشاعران توصيلها إلى القراء. فالتصور المسيحي- الإسلامي لجهنم يعتمد على عناصر لا تخدم أهداف الشاعران فوجود الشياطين والأبالسة وسدنة الجحيم المشرفين على التعذيب، والنار المضطربة... كل ذلك يقف حجر عثرة أمام الفكرة التي يريدان التعبير عنها.

إن فكرة الشاعرين تتركز على"الموت" أكثر مما تتركز على جهنم، فسوينبرن يصوره هادئاً جميلاً صامتاً في عالم لا تهب فيه سوى أنسام موهومة، والسياب يصوره عندما ينتهي عنده من كل شيء. ومثل هذه الفكرة لا تبرز إذا ما اعتمد سوينبرن على الجحيم الصاخب الذي تقدمه المسيحية، ولا تبرز إذا ما اعتمد السياب على جهنم التصور الإسلامي. والجحيم الذي طاف به دانتي هو مكان صاخب يمور بالمعذبين ويضج بالحركة، عدا الليمبوس الذي يشبه الحقول الإليزية. ومثل هكذا مكان لا يساعد في التحكم التقني الفني والسير نحو الهدف المرسوم مسبقاً قبل الدخول في العملية الفنية للقصيدة.

إذن"الاختيار" هو من جملة الدواعي التي يلجأ إليها الشاعر لتحقيق فكرته. ولكنه ما إن يختار حتى يضطر إلى استخدام المواد الأولية استخداماً جديداً إنه يعيد صياغتها لتخدم هدفه خدمة مباشرة، وإلاّ يكون قد استعارها. من غيره في غير مكانها.

من الانزياح ينتج الجديد الذي يتخلق كل يوم بل كل ساعة، ما دامت هناك أقلام تكتب، من دون أن يكون ثمة خرق لما يسمى"النظام الأدبي"، وهذا النظام يسود عالم الأدب في كل الأقطار من غير أيما اعتبار لعرق أو دين أو جغرافيا، ولا فرق فيه بين جبل وسهل وصحراء وساحل. إنه قانون مفروض بالاختيار والحرية على الجميع. إنه مثل قانون المطر الذي يفرض عليك بصورة عفوية أن تتصرف كما يتصرف غيرك في مواجهة الهطول الغزير، فكما أن الحلم واحد لدى المضطجع في الصحراء أو بيت الأسكيمو، كذلك التقليد الأدبي هو واحد لدى الجميع، وقصيدة الحب واحدة كتبت في قمة الهملايا أو في بطاح البحر الميّت، ووداع الأحبة لا يختلف بين سكان الأمازون وسكان المسيسيبي. ولا يعني هذا إن وحدة التقليد الأدبي هي واحدة. إنها عملة ولكن بتلاوين لا نهاية لها. وتأثير الجبل والسهل والعرق والبيئة والنهر والبحر هي تلاوين مختلفة، لكنها خاضعة دائماً للتقليد الأولي الذي لا يتغير، لا بتغير العصر ولا بتغير الأقلام. إن الذي يتغير هو ما يفرضه انزياح الأسطورة عن أصولها الأساسية قليلاً أو كثيراً من تعديل بعض الأشياء واستبدال أشياء بأشياء أخرى. إن فيرن نحى جانباً

الريش والشمع وجاء ببدائل مكانها، ولكنه لم يخالف التقليد الأدبي قيد أنملة.

بهذا المعنى يمكن الحديث عن إنسانية الأدب وعالمية خطابه ورسوخ نظامه وشمولية تقاليده. وسوف يرى القارئ كل ذلك لدى مقارنته بين قصيدتي سوينبرن والسياب من غير أن يمنع ذلك بروز البيئة والعقلية والمزاج والموقف. كل يجري ويلعب ضمن نظام الأدب.

قصيدة سوينبرن ترجمناها كاملة. أما السياب فقد وزع نظرته الاسكاتالوجية على ثلاث قصائد تشكل كلاً واحداً وهي:

١ – شباك وفيقة وتتألف من مقطعين طويلين.

٢ – حدائق وفيقة.

٣ – أم البروم.

ونظراً لطول هذه القصائد فإننا نكتفي بالقصيدة الثانية"حدائق وفيقة" فهي تفي بالغرض وتحقق المقصد، إذ يلمس القارئ كيف أن السياب الذي كان مطلعاً إطلاعاً جيداً على الشعر الإنكليزي، وعلى شعر الرؤيا منه بشكل خاص، قد أفلح في خلق الأجواء الشرقية بشحن القصيدة بنغمة أسيانة ملأى بالشجن وقلق الوجود والرهبة من الموت، وقد كان الموت هاجساً فاجعاً بالنسبة للسياب في تلك الفترة الشعرية من حياته.

طبعاً لسنا هنا في مجال المقارنة والتقويم الفني وإنما نحن في مجال مراقبة الانزياح الذي يلحق بالأسطورة الأولى وكيف أن الشاعر يخضع لكثير من العوامل التي تفرض هذا الانزياح، فيجري التعديلات التي تتفق ونظرته مستلهماً ظروف مجتمعه ومستجداته وخاضعاً لحالته النفسية، مما يؤهله للقيام بالتعديل المناسب.

وعلى هذا نكون باستمرار أمام"جديد" لا حصر له، مادمنا أمام انزياحات لا حصر لها. إن الجديد يتخلق يومياً، إلا أنه داخل نظام صارم هو النظام الأدبي. كما أنه لا يعني إلغاء شخصية المؤلف(موت المؤلف) ولا إلغاء شخصية النص(التناص) فأنفاس السياب واضحة في هذه القصيدة وضوحها في أكثر قصائده خصوصية، على الرغم من أن الموضوع الذي يجوب في أرجائه هو موضوع اسكاتالوجي. ومهما كان الموضوع اسكاتالوجيا فإنه يظل يحمل نكهة خاصة بكاتبه.

حديقة بروسربين

سوينبرن

هنا، حيث العالم هادئ،
هنا، حيث كل الموجعات تبدو
مثل شغب رياح ميتة وأمواج هامدة
في أحلام الأحلام العربية،
شاهدت الحقلَ الأخضر النامي
لقوم يحصدون ويبذرون
لموسم الحصاد والتخزين،
لعالم نائم من الجداول.

* * *

متعب أنا من الدموع والضحك،
ومن الرجال الذين يضحكون ويبكون
مما يحتمل وقوعه آجلاً،
لرجال بذروا ليحصدوا:
مرهق أنا من الأيام والساعات،
من البراعم الخارجة من الأزهار العاقرة
من الرغائب والأحلام والطاقات
من كل شيء إلا النوم.

* * *

هنا الحياة تهب الموت للجوار،
وبعيداً عن العين والآذان،
تعمل الأمواج الضعيفة والرياح الرطبة،

فتندفع السفن المتداعية والأرواح الهزيلة.
إنها تسوق طوافة وهناك،
لا يعرفون مَنْ ذلك هناك،
لكن مثل هذه الرياح لا تهب هنا،
فهنا لا ينبت شيء.

* * *

لا مستنقع ينبت ولا أيكة تنمو
لا زهرة خلنج أو كرمة،
وأنا براعم لا تزهر من الخشخاش،
أعناب خضر لبروسربين،
أحواض شاحبة لاندفاعات منفجرة،
حيث لا ورقة تزهر أو تتورد،
إلا هذه التي تسحقها بروسربين
من أجل خمرة الموت للموتى.

* * *

شاحبون بلا اسم ولا رقم،
في حقول لا تثمر،
إنهم ينحنون ويهجعون
طيلة الليل حتى يولد الضياء،
مثل روح وصلت متأخرة،
في الجحيم والسماء بلا رفيق،
ضاءلتها غيمة أو ضبابة
تخرج من صباح العتمة

* * *

مع أن واحدهم كان أقوى من سبعة،
فإنه أيضاً يساكن الموت،

فلا توقظه أجنحة الملائكة في السماء،
ولا تبكيه الآلام في الجحيم.
مع أن واحدهم كان جميلاً جمال الورود،
فإن جماله يكمد ويزول،
وكذلك حبه سوف يهمد،
في الخاتمة الكئيبة.

* * *

شاحبة خلف الرواق والمدخل.
متوجة بأوراق هادئة، تقف
تلك التي تجمع كل الأشياء الفانية
بيدين باردتين خالدتين،
شفتاها الواهنتان أعذب
من شفتي الحب الذي يخشى تحيّتها،
لدى رجال أخلاط يلاقونها
من أزمان وبلدان كثيرة.

* * *

تنتظر الواحد بعد الآخر.
تنتظر كل البشر الذين يولدون،
وتنسى أمها، أمها الأرض.
تنسى حياة البذار وحقول القمح.
فالربيع والبذار والسنونو
اتخذوا أجنحة وتبعوها،
حيث أغنية الصيف باطلاً تصدح،
وحيث الأزهار غدت مثار احتقار.

* * *

هناك يذهب الحب الذي يذبل.

الحب القديم بأجنحته المنهكة.
وكل السنوات الهالكة تتجرجر إلى هناك،
وكل الأشياء الفاجعة،
الأحلام الميتة للأيام المهجورة،
البراعم العمياء التي عصفت بها الثلوج،
الأوراق البرية التي حملتها الريح،
والتائهون الهائجون لربيع الخرائب.

* * *

لا نؤكد وجود الألم،
والبهجة لم يؤكدها أحد،
"اليوم" سوف يموت غداً،
فالزمن لا يذعن لإغواء إنسان،
والحب ينمو واهناً نكداً
بشفاه، لكن بتنهدات نصف
نادمة، وبعينين ذاهلتين
يبكي بأن لا حب يحتمل

* * *

من الحب الجارف للعيش،
من الأمل والخوف، اللذين تحررنا منهما،
نشكر شكراً مقتضباً،
مهما كانت الآلهة،
بأن لا حياة تستمر إلى الأبد،
وأن الموتى لا ينهضون أبداً،
وأنه حتى أضعف الأنهار
يتعرج إلى أي مكان إلا إلى البحر.

* * *

إذن لن تستيقظ نجمة ولا شمس،
والنور لا يعتريه أي تغير،
ولا يصطخب صوت لمياه،
أي صوت أو تنهيدة،
لا الأوراق الشتوية ولا الربيعية،
ولا الأيام ولا كل ما هو نهاري.
النوم وحده هو الأبدي
في ليل أبدي.

□□□

حدائق وفيقة

بدر شاكر السياب

لوفيقة
في ظلام العالم السفلي حقل
فيه مما يزرع الموتى حديقه
يلتقي في جوها صبح وليل
وخيال وحقيقة.
تنعس الأنهار فيها وهي تجري.
مثقلات بالظلال
كسلال من ثمار، كدوال
سرحت دون حبال.
كل نهر
شرفة خضراء في دنيا سحيقة.
ووفيقه
تتمطى في سرير من شعاع القمر
زنبقي أخضر،
في شحوب دامع، فيه ابتسام
مثل أفق من ضياء وظلام
وخيال وحقيقه.
أي عطر من عطور الثلج وان
صعدته الشفتان
فيه أفياء الحديقة
يا وفيقه؟

والحمام الأسود
يا له شلال نور منطفي
يا له نهر ثمار مثلها لم يقطفِ
يا له نافورة من قبر تموز المدمى تصعد
والأزاهير الطوال، الشاحبات، الناعسة
في فتور عصرت إفريقيا في شذاها
ونداها،
تعزف النايات في أظلالها السكرى عذارى لا نراها
روحت عنها غصون هامسة.
ووفيقه
لم تزل تثقل جيكور رؤاها.
آه لو روّى نخيلات الحديقة
من بويب كركرات، لو سقاها
منه ماء المد في صبح الخريف،
لم تزل ترقب باباً عند أطراف الحديقه
ترهف السمع إلى كل حفيف
ويحها... ترجو ولا ترجو وتبكيها مناها:
لو أتاها...
لو أطال المكث في دنياه عاماً بعد عام
دون أن يهبط في سلم ثلج وظلام
ووفيقه
تبعث الأشذاء في أعماقها ذكرى طويله
لعشيش بين أوراق الخميله
فيه من بيضاته الزرق اتقاد اخضر
(أيّ أمواج من الذكرى رفيقه)
كلما رف جناح أسمر

فوقها والتم صدر لامعات فيه ريشات جميلة
أشعل الجو الخريفي الحنان
واستعاد الضمة الأولى وحواء الزمان.
تسأل الأموات من جيكور عن أخبارها،
عن رباها الربد، عن أنهارها.
آه والموتى صموت كالظلام
أعرضوا عنها ومروا في سلام
وهي كالبرعم تلتف على أسرارها.
والحديقه
سقسق الليل عليها في اكتئاب
مثل نافورة عطر وشراب
وخيال وحقيقه
بين نهديك ارتعاش يا رفيقه
فيه برد الموت باكِ
واشرأبت شفتاكِ
تهمسان العطر في ليل الحديقة.

□□□

باوبو والعالمة

شمولية الوظيفة الأدبية وتفرعها

نعتقد أن الأدب هو أصل النطق وليس العكس. نحن لا نحتاج إلى النطق لولا الأدب، لولا الكون الأدبي الذي رسمته مخيلة البشرية، لولا الانفعالات الأدبية والتأملات الخيالية.

شؤوننا اليومية وأمورنا الحياتية لا تحتاج إلى لغة. يمكن بالإشارة أن نقضي كل حوائجنا ونحقق جميع اهتماماتنا المادية. لكن الخيال الأدبي وحده أجبرنا على اللغة. ودورة الحياة أو دورة الطبيعة وصفحة الكون الأدبي وخارقة الولادة ولغز الموت أنطق الأحياء وجعل لهم لغتهم. ومن الأدب خرجت جميع اللغات: لغة الفلسفة ولغة المنطق ولغة العلوم ولغة التاريخ...

كل شيء كان ملقى على كاهل الأدب. فالشاعر القديم هو الشامان والساحر والطبيب والمغني والراقص وضارب الإيقاع وعازف الناي والارغن والقيثارة. أليس مخاطب الأرواح ورسول الآلهة؟ إذن كل شيء مطلوب منه.

ولكن مع الأيام وتضخم السكان وتوسع المطالب وكثرة الحرف المتفرعة عن الحرف الأم، لابد أن يكون ثمة اختصاص. ولابد للملحمة من أن تلد الأبناء من مسرحية وقصة وقصيدة والغوزة وحدوتة وحكاية ورواية وررومانس وأمثولة.. وغير ذلك مما لا مجال لوضع مسرد فيه. لكن كل هذه الفروع تخضع لنظام أدبي واحد، سبق أن تحدثنا عنه بأنه يعكس دورة الطبيعة. فالنظام الأدبي هو وليد الخيال الأدبي: صاغته دورة الطبيعة، وأغنته الطقوس والشعائر المختلفة.

لكن هذا لم يمنع انتقال الطقوس والشعائر إلى المعابد بعد أن كانت تقام في

الطبيعة. كما ظهر التخصص، فلكل معبد كاهن أو كاهنة. وطقوس أثينا بدأت تستقل عن طقوس أبولو أو طقوس باخوس أو ديمتر. لكن كل هذا التخصص لا يخرج عن النظام العام للأدب.

لاشك أن القرن العشرين لعب دوراً كبيراً في إقناعنا أن العالم يسير إلى المزيد من التخصص. وقد بدأت هذه القناعة تترسخ منذ القرن التاسع عشر. وإذا كان هذا ينطبق على الحرف والمهن والصناعات والإلكترونيات الحديثة وغير ذلك مما نراه من فروع ينحصر اختصاصها بجزئيات صغيرة جداً، فإنه في الأدب يجب أن يعامل بحذر. لقد سعى هربرت سبنسر في القرن التاسع عشر إلى نقل نظرية التطور في العلوم والمجتمع إلى الأدب، وذهب إلى أن الأدب والفنون تسير كبقية الظواهر الاجتماعية الأخرى من العمومية إلى التخصص. وقد صرنا اليوم نرى إيغالاً في التخصص. فحتى طب الأسنان تفرع إلى عدة اختصاصات. وهذا يعزز نظرية سبنسر.

وتبدو نظرية سبنسر واقعية جداً في هذا المجال، ولكن في مجال الفنون والآداب فإن الأمر يختلف. فما الذي تفرع في الرسم مثلاً، وهل يحق لنا أن نقيسه أو نطبق عليه ما انطبق على العلوم؟

والذي نراه أن الأدب يسير مسيرة جدلية، فالأصول والفروع موجودة وإن مالت كفة على كفة في هذه المرحلة أو تلك. لقد ظهرت السينما واقتضت نوعاً جديداً من الكتابة هي السناريو الذي يعتبر فرعاً من الفن التمثيلي القديم. وهذا الفرع جديد كل الجدة، ولا نستطيع الزعم أنه لا يختلف عن الكتابة المسرحية. ولكنه منصاع كل الانصياع لقوانين الأدب فهو-إن صح التعبير- رواية مجسدة. إن السينما نقلت الأدب نقلة فنية كبيرة، ولكنها لم تخرق قانوناً واحداً من قوانين الأدب. فالشاشة تقدم لنا البطل والمخادع والأب السادر أو الأب الضحية والأم المستهترة أو الأم الحريصة على الأسرة، وغير ذلك من الشخصيات الأدبية المعروفة منذ القديم، والتي ابتكرها النظام الأدبي لتأدية وظائف محددة.

ونرى اليوم ما رأيناه في القديم. فقد نرى من اختص بالشعر دون سواه، أو من جمع بين الشعر والقصة، أو حتى نرى شخصاً يجمع الشعر والرواية والمسرحية والرسم والموسيقى والنحت والتصوير إن فرجيل وميشيل آنجلو نموذجان قائمان منذ القديم ويتكرران مع مرور الحقب والعصور باستمرار. وتلعب المواهب والاستعدادات دورها في هذا المجال قديماً واليوم وغداً.

ولو نظرنا في الآداب القديمة لما وجدناها مختلفة-في هذا المجال- عن

الآداب الحديثة: هوميروس لم يعمل إلا بالملحمة، وسوفوكليس لم يكتب إلا بالمسرح وأرسطو لم يمارس إلا النقد الأدبي، وارستوفانز اختص بالكوميديا فقط، ويوربيدس اختص بالتراجيديا من دون غيرها، وسافو لم تصدح إلا بأغاني الحب والزفاف... الخ.

لقد كان فكتور هيغو شاعراً وروائياً ومسرحياً وناقداً أدبياً. وقد أحدثت مقدمته لمسرحية كرومويل ضجة وصراعاً. فلو بحثنا عن مثيل له بين القدماء لأعيانا البحث؛ ولو عثرنا على نظير له لكان عدد النظراء القدامى أقل من عدد نظرائه المحدثين. ولكن هل يجيز لنا ذلك الادعاء أن الأدب يسير عكس ما قاله سبنسر، أي من التخصص إلى العمومية؟

إن قوانين الأدب لم تدرس كما يجب، فلا غرابة والحالة هذه أن يكون الأدب تابعاً وملحقاً بغيره. وفي اليوم الذي تدرس فيه قوانين الأدب باعتبارها قوانين مستقلة فإننا سوف نقف على"تاريخ تطور" الأدب الذي يختلف–ولا شك– عن التواريخ التطورية الأخرى، من غير أن يعني كلامنا حجر الأدب في زنزانة انفرادية، فالاستقلال لا يعني قطع التواصل مع بقية القوانين بحيث ننفي التفاعل بينها.

في زعمنا أن اختيار نمط أدبي ودراسته في تطوره عبر أحقاب من الزمن يفيدنا أكثر من المساجلات والنقاشات النظرية. وقد اخترنا نمطاً أولياً تجلى في شخصيتين، الأولى قديمة جداً، والثانية حديثة جداً. الأولى نقول عنها أنها أسطورية، والثانية لا نشك في أنها واقعية. الأولى الأسطورية هي باوبو. أما الواقعية جداً فهي العالمة كما سماها المصريون أو المغنية كما سماها أسلافنا العرب.

ولنا مأرب في اختيار هذا النمط، وهو أنه يمثل الأدب تمثيلاً حقيقياً. فالأدب منذ القديم لم ينفصل عن التمثيل والرقص والموسيقى والإيقاع والإنشاد وآداب المجالس. فهذا النمط الذي اخترناه يجمع بين الأدب والفن أكثر من غيره. وسوف نبحث فيما إذا كان التغير أو الانزياح الذي يطرأ على النمط يؤثر في الوظيفة التي يؤديها، هذه الوظيفة التي لا تنتهي إلا إذا انتهت الحاجة إليها.

* * *

بابو هي مرضعة ديمتر(سيرس) ومربيتها، وديمتر هي ربة الأرض التي تهبها الحنطة والحبوب وتعتني بها. رأى هاديس(بلوتو) ملك العالم السفلي ابنتها برسيفوني(بروسربين) فاستدرجها بوردة عجيبة واختطفها يساعده هرمس إلى

العالم السفلي. وهنا طار صواب ديمتر، فقد طلبت ابنتها فما وجدتها. طافت أرجاء المعمورة وهي تسأل عن ابنتها فلم يجبها أحد.

كانوا جميعاً يعرفون قصة خطف برسيفوني، ولكن من يجرؤ على البوح بهذا السر، وأين يَهرب من ملك الموت؟ حتى سكان الأولمب لم يجرؤوا على الجهر بما يعرفون. تركت ديمتر عملها وراحت تبحث عن ابنتها، فأمحلت الحقول وما عادت تنبت زرعاً ولا تمنح البشر الحنطة، فعمت المجاعة كل بني البشر وتضرعوا إلى سكان الأولمب الذين لم يعرفوا بادئ الأمر ماذا يفعلون، فالبشرية مهددة بالمجاعة فالانقراض.

هنا يأتي دور مربيتها بابو التي كانت مشهورة بالرزانة والحكمة والاحتشام، وهل يعقل لمربية ديمتر، أعظم المقدسات القديمة وأجزلها منفعة لبني البشر الا تكون رزينة وحكيمة ومحتشمة؟؟؟

الناس جياع والأرض موات. وإن استمرت ديمتر في الإضراب عن العمل فإن البشرية سوف تنقرض. لابد أن تبتسم ديمتر وترضى حتى تعود الأرض إلى الإخصاب وتقديم الخيرات للبشرية فلابد من إدخال المسرة على قلبها. لابد من أن تبعد اليأس والقنوط عنها إنقاذاً لها وللبشرية. روت لها الأخبار وقصص الأبطال وتاريخ الأقوام، فما تزحزحت عن موقفها. غنت لها كل الأغاني المفرحة والسعيدة، فما ازدادت إلا تقطيباً. الناس تتضور جوعاً والأرض تشكو من المحل، وديمتر لا تغير موقفها. لقد أضربت عن العمل. أخيراً راحت بابو ترقص وتغني لها وهي تخلع عنها ملابسها ثوباً ثوباً، وتأتي بحركات شبه خلاعية وتروى لها النكات تلو النكات، ومنها بعض النكات الشائنة، فإذا ديمتر تبتسم ثم تضحك... وعندئذ أخبرتها الشمس بقصة ابنتها، فاشتكت إلى سكان الأولمب، فحكموا على ملك الموت بإعادة برسيفوني نصف عام تقضيه عند ديمتر والنصف الثاني تقضيه عنده. وبعودة برسيفوني عادت ديمتر إلى عملها وأخرجت الأرض زرعها وامتلأت أهراء الناس بالحنطة، وعم الفرح بين الأهلين فأقاموا لها المعابد وقدسوا أسرارها، وصارت بمستوى الأسرار الديونيسية.

إن هذه القصة الأسطورية تبين بوضوح الدور الذي لعبته بابو في إعادة ديمتر إلى مزاجها وطبيعتها، وإلا قضى المحل على البشرية. كانت تعرف متى تقدم لها الطعام ومتى تأتيها بصحن الفاكهة، ومتى يجب أن تشرب ديمتر الخمرة التي تنعش الفؤاد وتجدد النشاط وتطرد الكآبة وتعيد الحيوية. وكانت في اهتمامها

هذا لا تنسى أن تسامرها وتسليها بالأشعار وتروي لها التاريخ والنكات، كما كانت ترقص وتغني لها وتأتي بحركات مضحكة، وهي المحتشمة الرزينة.

ولما رأت أن ديمتر لم تبتسم إلا لهذه الحركات، فقد اعتمدتها في رقصاتها المسلية التي كانت تبهج قلب هذه الحزينة الغاضبة الثائرة المأزومة الملتاعة. وكانت أثناء رقصها هذا تصدح بصوت حلو فتريح أعصاب هذه الربة المستنفرة.

منذ باوبو، وربما قبل باوبو بآلاف السنين، تحددت أهداف المسامرة وطقوسيتها. وما تزال مستمرة حتى الآن، على الرغم من الانزياحات التي تعرضت لها باوبو. فغوته مثلاً، في الجزء الأول من"فاوست" يأتي بها إلى الجبل والبورغ مع بقية الساحرات الغاويات، ولكنه يجعلها شيخة أثقلتها السنون، تتقدم مواكب الساحرات. لقد انزاح كثيراً عن أسطورة باوبو، إلا أن غرض دانتي الذي دفعه إلى هذا الانزياح هو حاجته الأدبية.

إذن تقوم باوبو، مربية ديمتر وحاضنتها، بوظيفة محددة هي"إزالة الهم والكرب عن القلوب الحزينة والمعذبة"، كما نقول تماماً في هذه الأيام. أنها تؤدي وظيفة هامة جداً في المجتمع.

إنها مهنة تصنيع الفرح، التي لا يستطيع البشر الاستغناء عنها، مثل ديمتر تماماً.

باوبو المربية الرصينة المحتشمة، والحزينة أيضاً لحزن ديمتر، ترقص وتغني وتسرد الحواديت وقصص التاريخ وتقدم الطعام والشراب والفاكهة، وكل ما يتطلبه إدخال الفرح إلى النفوس، وتعديل المزاج، كما يقول المصريون. وعندما قامت باوبو بهذه الوظيفة لم تكن سعيدة ولا مبتهجة بل كانت حزينة بائسة. إن هذا النمط الأولي يشير إلى أن صانع الفرح ليس من الضروري أن يكون فرحاً سعيداً حتى يؤدي وظيفته... ويبدو أنها قاعدة ثابتة، إذ ما نزال نشاهدها حتى أيامنا هذه.

هذه الوظيفة لم تنقطع يوماً من مجتمع من المجتمعات تقريباً. ولكن ليس من المحتم أن تتكرر طقوسية المسامرة بالحرفية التي كانت تؤديها باوبو. فليس حتماً أن تكون صانعة الفرح دائماً حزينة، ولا أن تجيد كل هذه الفنون دفعة واحدة من غناء ورقص وعزف وضرب صنج، واهتمام بطعام المسامرة وشرابها. فالمواهب-كما أشرنا متفردة ومختلفة وليس من الضروري أن تجتمع في شخصية واحدة. فلا يطلب من عديمة الموهبة في الرقص أن ترقص، ولا من

ذات الصوت الناشز أن تغني. فأي مانع في أن توزع هذه الأدوار على أصحاب المواهب، إن لم يعثر على من اجتمعت فيها كل هذه الأدوار؟ ولهذا سوف نرى أنه إلى جانب باوبو كانت هناك فرق خاصة لصناعة الفرح. فليس حتماً أن نعثر باستمرار على باوبو.

مثل هذه الوظيفة التي قامت بها ظئر ديمتر ظلت مسندة إلى الإناث، خاصة بهن. قد تكون العالمة لا تجيد الغناء فيؤتى لها بالمغنين. ولكننا لم نسمع أن أحداً من الرجال قام بهذه الوظيفة. كان دور الرجل دوراً متمماً دائماً. قد يكون الرجل نديماً ولكنه لا يرقى إلى آداب المسامرة التي تقوم بها النساء. وفرق كبير بين المنادمة والمسامرة: المسامرة تشتمل على المنادمة، وليس العكس، لأن المنادمة هي المشاركة في الشراب أصلاً، أما المسامرة فإنها تضيف إلى ذلك الأخبار والنوادر والعزف والرقص... إلى آخره، والمنادمة قد تكون صباحاً كما يخبرنا أبو نواس، إلا أن المسامرة لا تكون إلا ليلاً.

العالمات انحدرن من باوبو واتخذن صفاتها الوظيفية، فقد تبتسم العالمة وتضحك وهي حزينة النفس مفطورة القلب. وقد تمد يدها إلى كأس شراب أو تفاحة من دون رغبة، ولكنها الوظيفة... باختصار ثمة مواصفات لابد من توافرها حتى تكون المرأة"عالمة"، وهي المواصفات ذاتها منذ العهود السحيقة، لم تتبدل ولم تتغير ولم يحدث لها ما حدثنا عنه هربرت سبنسر.

المصريون، أعظم صناع الفرح-والحزن أيضاً- هم أول من أطلق على من تقوم بهذه الوظيفة اسم عالمة. وقد أجادوا التشخيص تماماً. وهم المؤهلون لاستنباط هذه الكلمة، فقد جاء في الأساطير أن المصريين سمعوا أن الأقزام يجيدون العزف والرقص وضرب الطلبة والصنج والغناء وصناعة الحلي أكثر منهم، فأرسلوا إلى هؤلاء الأقزام شخصاً ليتعلم منهم ما لم يعلم ويعلمون، ولكنه غاب ولم يعد إلا بعد مدة طويلة، فاعتقدوا أنه عاد إليهم بما ليس عندهم، ولكن تبين أن غيابه كان بسبب تعليم الأقزام ما لم يعلموا هم وليس هو. ويقال أن هؤلاء الأقزام هم الذين علموا الغوازي أو الغجر كل هذه الفنون التي عرفوها والتي تعلموها، والتي يسطو عليها الملحنون اليوم سطوا فاضحاً، وقد أطلقوا على المصري اسم المعلم، فلا عجب أن يطلقوا على مثيلة باوبو اسم"العالمة".

لن نعدد باوبواتنا، فهن كثيرات منذ العصر الجاهلي المعروف لدينا مثل بعاد وثماد وأم عمرو التي اشتهرت في قصائد بعض الشعراء، وبهوة وأسماء. وقد عرف العصر الأموي الكثير من الباوبات، كعزة الميلاء(المغناجة) وجميلة

وحبابة وسلامة... لكن الطفرة التي أصابت المجتمع العربي في العصر العباسي جعلت وظيفة باوبو تلاقي رواجاً كبيراً، وتصبح شبه متكاملة لدى بعضهن ممن توافرت فيهن صفات المسامرة الباوبية، فلا يعقل أن يطلب من الزنجية أن تغني لأن في نطقها خللاً في مخارج الحروف، ولكنها كانت تسد فراغاً في الرقص والإيقاع، ولا عجب فهي من تلاميذ الأقزام الذين يجيدون هذا الفن. ولا يعقل أن يطلب من السمينة ذات الصوت الرخيم أن ترقص، ولكن بالإمكان تشكيل مجموعة متكاملة تؤدي الوظيفة الباوبية. وأحياناً كان الرجال يشتركون في هذه"الجوقة" إن صح التعبير ولكن إلى جانب ذلك كانت تظهر أيضاً بعض النسوة ممن توافرت فيهن الصفات الباوبية المتكاملة، التي ترضي السمار في أكأب الليالي. وقد أفرد أبو الفرج الأصفهاني في أغانيه أكثر من أربعين صفحة لإحدى العالمات، وهي عريب المأمونية.

كان العصر العباسي قد هيأ كل الظروف لشيوع هذه الوظيفة، فلا عجب أن انتشرت فيه انتشاراً واسعاً. وربما تعزف وتغني وترقص وتضرب الإيقاع والصنج وتعرف متى تأمر وصيفاتها بتقديم مآدب السمر، وتجيد النكتة، كما تجيد التلحين البارع الأخذ بمجامع القلوب. يقول عنها صاحب الأغاني: كانت عريب مغنية وشاعرة صالحة الشعر، مليحة الخط والمذهب في الكلام، وكانت نهاية في الحسن والجمال والظرف وحسن الصورة وجودة الضرب وإتقان الصنعة والمعرفة بالنغم والأوتار والرواية للشعر والأدب. لم يتعلق بها أحد من نظرائها ولا رئي في النساء، بعد القيان الحجازيات القديمات مثل جميلة وعزة الميلاء وسلامة الزرقاء، ومن جرى مجراهن، على قلة عددهن، نظير لها. وكان فيها من الفضائل التي وصفناها ما ليس لهن مما يكون لمثلها من جواري الخلفاء ومن نشأ في قصور الخلافة وغذى برقيق العيش الذي لا يدانيه عيش الحجاز، والنشء بين العامة والعرب الجفاة، ومن غلظ طبعه. وقد شهد بذلك من لا يحتاج مع شهادته إلى غيره.

كانت المسرات في حياتها البائسة المضطربة ومضات عابرة، فقد كانت تباع وتشترى من غير رغبة فيمن امتلكها، ومع ذلك أدت وظيفتها على أكمل وجه. وقد بلغت من الإتقان حداً جعل مسامرتها مثل عبير الجنان لا يستغنى عنها ولو كان ليوم واحد. وقد جفت المأمون مرة فقبل رجليها حتى رضيت عنه. وجافاها مرة فاعتكفت فلم يطق صبراً فأتاها يراضيها وقال كيف وجدت طعم الهجر يا عريب، فأجابت: يا أمير المؤمنين، لولا مرارة الهجر ما عرفت حلاوة

الوصل، ومن ثم بدء الغضب حمد عاقبة الرضا. فخرج إلى جلساءه وقص عليهم ما جرى، ثم أردف: أترى لو كان هذا من كلام النظام(المعتزلي المشهور، صاحب الرد المصقع) ألم يكن كبيراً؟

وحياة عريب ليست كوظيفتها، فقد عاشت حياة القهر، فتجبر على مالا تريده، تقول إنه وطئها ثمانية من الخلفاء، من غير أن تشتهي أحداً سوى المعتز، مع أنها نالت من الحظوة في دار الخلافة والقصور ما لم ينله غيرها، ولكنها بعد أن شاخت أهملت وماتت عن ستة وتسعين عاماً، ولم يشيع جنازتها أحد. وهذه أيضاً نهاية نموذجية لجميع العالمات، على ما يبدو.

* * *

بين باوبو والعالمة المصرية المعاصرة تمتد آلاف السنين. ولكن الوظيفة، تصنيع الفرح، ظلت كما هي تماماً. ربما توزعت الوظيفة على عدة فتيات، فعريب هي مجموع ما كانت تقوم به شهرزاد وتاييس(بطلة أناتول فرانس) ونانا(بطلة أميل زولا) وغادة الكاميليا(بطلة ديماس) ويمكن أن نعدد الكثير من أمثال هؤلاء. وفتاة المواعيد، أو فتاة البار في هذه الأيام، لا تختلف هي الأخرى عن فتاة الحانة القديمة قبل آلاف السنين، وفتاة الحانة نفسها هي راهبة المعبد القديمة التي كانت تقوم بالوظيفة المقدسة من الترتيل وخدمة الهيكل وخدمة الوافدين على المعبد...

وربما كانت المجدلية نمطاً ذا شيوع بين الباوبات. فبعضهن، إذا ما تقدمن بالسن أو إذا ما سئمن من وظيفتهن عزفن عنها وأعلن التوبة ونذرن العفة، بل إن بعضهن ينتقلن من هذه الوظيفة إلى الزهد والتنسك.

والعكس صحيح تماماً. فكثيراً ما يجري تبادل الوظائف. إن الكاهن الذي راهن على توبة تاييس تبادل الوظيفة معها، فقد عزم على وعظها وردها عن غيها. ولكن في أعماقه كان مفتوناً بتاييس ووظيفتها. إن تردده المستمر عليها جعله يطلع على حياة المسرات، على البهجة والحبور. وتنتهي رواية أناتول فرانس بأن تصبح تاييس مجدلية ويصبح الكاهن فاسقاً.

وهذا أمر متوقع، إذ لا يستطيع كاهن أن يحل محل تاييس، لا رقصاً ولا غناء. ويبدو أن الفاسق هو الفاشل، فلم تطلق صفة الفسق على أي من الباوبوات، على كثرتهن.

ولا نعرف بالضبط إلى أي عصر ترجع فتاة الجيشا في اليابان. ولكنها صورة، بل نسخة كاملة ودقيقة عن وظيفة باوبو. لقد كانت فتاة الجيشا مثقفة،

رقيقة الحديث، يبدو غنجها عفوياً. وكانت مختصة بعلية القوم تماماً مثل باوبو. ترى لو كانت أمام باوبو امرأة غير ديمتر، فهل كانت تفعل ما فعلت؟ ما كانت- نظن- لتكلف نفسها حتى مشقة سؤال هذه المسكينة، نقصد المرأة العادية، عن سبب حزنها وكآبتها، وكانت مرت بها عبوراً من غير أن تتوقف. يبدو أننا نشعر بضخامة المأساة عندما تكون الشخصية رفيعة المستوى، ولا عجب أن أصر أرسطو على أن يكون أبطال التراجيديا من علية القوم، وحتى اليوم نقول أن موت الفقير راحة، وموت الغني حرمان.

وظيفة العالمة ما تزال قائمة، سواء أدتها سيدة أو سيدات، تماماً مثلما كان في قديم الزمان، إذ كنا أحياناً أمام عالمة مكتملة الفنون، وكنا أحياناً نرى وظيفتها توزع على فتاة الحانة والمغنية والعازفة.

ووظيفة العالمة هي عبارة عن نقل فن المسرحية من المكان العمومي إلى المكان الخصوصي، من بهو كبير جداً يملأ الجمهور مقاعده، إلى بهو يملأ عليه القوم مقاعده. وإذا كانت المسرحية أشبه بالمشفى فإن العالمة أشبه بعربة إسعاف خفيفة، سريعة الاستجابة.

كانت المسرحية اليونانية تعني الأداء والرقص والموسيقى وسرد النوادر أو المآسي، وعرض بعض معالم التاريخ ومنعطفاته. إننا نجد فيها كل طقوسية العالمة.

ولم تكن المسرحية اليونانية هي الوحيدة التي جمعت كل طقوسية العالمة، بل إن كل المسرحيات القديمة فعلت ما فعلته، فالمسرحية الهندية، التي تأخرت عن اليونانية، إلا أنها نمت نمواً مستقلاً عن التأثيرات الخارجية، كانت هي الأخرى تجمع كل هذه الصفات.

أثناء سيادة الروح الدينية في العصور الوسطى توقفت المسرحية القائمة على الجوقة والرقص والغناء والموسيقى، وحلت محلها المسرحية الدينية. ولكن في عصر النهضة، وما بعد حاول الأوروبيون العودة إلى الإغريق فلم يفلحوا تماماً، ولذلك ظهرت عندهم أنواع وأنواع من المسرحية مثل البانتومايم والأوبرا الباليه والبورلسك والفارس والديلارتي والدراما ومسرحية القناع والمسرحية الأخلاقية والمسرحية التاريخية والمسرحية الذهنية... أي أنهم، باختصار، لم يستطيعوا القيام بوظيفة العالمة مشتملة، فوزعوها على عدة فتيات. فلو جمعنا كل هذه الأنواع المسرحية لحصلنا على الوظيفة المتعددة والمتشعبة التي كانت تقوم بها المسرحية اليونانية، أو المسرحية الهندية.

وقد كان المؤلفون المسرحيون العرب في بداية نهضتنا أقرب إلى روح الدراما من الأوروبيين فقد أعادوا الجوقة وأدخلوا الغناء، أما في الأداء المسرحي أو عن طريق فواصل بين فصول الدراما. وقد وجدت التجارب المسرحية هذه إقبالاً جماهيرياً منقطع النظير. وعندما تخلى المسرح عن الغناء تقلص عدد المشاهدين إلى درجة كبيرة.

واليوم تعود المسرحية إلى استخدام ما كانت المسرحية القديمه تستخدم فقد عادت الجوقة وعادت الموسيقى وصار الرقص الاستعراضي في المسرحيات الحديثة ضرورة لا غنى عنها، فمسرحية مثل"الشعر" نجد فيها كل هذه العناصر، فهي بانتومايم وأوبرا وباليه. وقد وعى المسرحيون العرب المحدثون أهمية ذلك، فصرنا من الصعب أن نجد مسرحية لا ترافقها الموسيقى، حتى في المسرحيات الكوميدية. بل إن هناك محاولات لاستخدام الشعر، أو لغة قريبة منه، في الحوار المسرحي، فقد تبين أن الكلام الموقع خير من الكلام المتسيب من الإيقاع وأشد تأثيراً في المشاهد، أي أن المسرحية اليوم تسعى إلى استعادة حوار عريب مع سمارها وندماها. إن الكلام في هذا الفن يجب أن يكون"فنياً" ففي مجالس العالمة يختار الكلام اختياراً ليكون أوقع في النفس وأجذب للقلب وأحلى في الأذن. لا يجوز استخدام الحديث العادي الذي نجده في كل مكان. إن زاوية في شارع تقف فيها مراقباً، تمكنك من حضور عشرات من الفواصل المسرحية التي اشتهر بها دي فيغا. ولو كانت العالمة تتحدث مع سمارها كما تتحدث مع وصيفتها على انفراد لفشلت في أداء الوظيفة.

كانت الطقوس المقدسة للطبيعة، والتي منها نشأت المسرحية تقام في الهواء الطلق، في الكروم أو الحقول أو البيادر. كانت كلها منسجمة مع دورة الطبيعة بصورة عفوية. وهذا هو النموذج الأول للمسرح الذي ما تزال بذرته قائمة حتى وقتنا هذا. لكن مع الأيام شيدت المسارح الضخمة على التلال المنخفضة كمسرح أبيدوروس أو علقت على قمة جبل كمسرح سيجيستا. لا يوجد مسرح منخفض. لا يوجد مسرح في كهف. الكهوف مخصصة للطقوس السرانية التي ظهرت مأخراً.

وبعد أن أقيمت المسارح زينت وزخرفت وانبرى الرسامون يصممون الديكورات المناسبة، وتزاحم المؤلفون الموسيقيون لوضع الألحان الخاصة وتصميم الرقصات والأغاني التي تجسد أو تساعد في تجسيد الحدث المسرحي. وقد استحدثوا للمسرح الأدوات الميكانيكية المبتكرة. حتى أنهم اخترعوا آلة

تجعل الممثل يطير في الهواء من غير أن يشعر المتفرج، أو تجعله يهبط من السماء(ديوزاكس ماشينا) ليحل عقدة المسرحية. وهذا ابتكار متقدم لم يصل إليه مسرحنا الحديث إلا في البلدان الغنية والمتقدمة علمياً.

خلاصة القول بهذا الصدد أن الإغريق قدموا كل ما يستطيعون لتطوير مسرحهم. لكن كل هذه الديكورات والموسيقى والآلات والحواجز والمداخل والمخارج التي أضافوها لم تلغ أبداً النموذج الأصلي الذي قدمته دورة الطبيعة. فالفكرة الأساسية ظلت مستمرة على الرغم من كل هذه الابتكارات، بل على الرغم من تشظي الأنواع المسرحية وابتكار أنواع جديدة. إنها كلها تتبع الأنماط الأولية التي ابتكرتها المخيلة البشرية.

وبالمثل فإن العالمة اليوم انتقلت إلى البارات والنوادي الليلية، لم تعد تؤدي وظيفتها على"الطبيعة" كبداية المسرح، أو كباوبو التي كانت ترقص أمام ديمتر في الحقل أو في الطريق، أو كانت تعتلي صخرة لتؤدي حركاتها. وقد ابتكر العصر الحديث أشياء وأشياء لا حصر لها في تزيين البارات والنوادي والكباريهات. والمسامرون لم يعودوا محدودين يعدون على الأصابع. صاروا كثرة كاثرة. وقد درست الصالات دراسة نفسية، ووضعت- بناء على ذلك- الأنوار الملونة الخاصة واللوحات والتماثيل والبسط والمفروشات الأخرى. والعالمة الجديدة تخضع اليوم لتدريبات أشد بكثير من تدريبات عريب... لكن الوظيفة الترفيهية في صناعة الفرح ظلت واحدة، إذ يبدو أن هذه الوظيفة لا يمكن أن تتغير مهما تغيرت الأساليب والأدوات، ومهما بذل الفنانون من جهد لخلق صالة مثالية.

و"ست الصالون" هي الأخرى عالمة ولكنها مقتصرة على ناحية واحدة: التسامر بالأدب والفن والتاريخ، واتباع اتيكيت شديد الطقوسية. وهذه الناحية من وظيفة باوبو هي التي همشها العصر الحديث، ولذلك تلاشت الصالونات ولم نعد نسمع بها منذ زمن بعيد. إن"ست الصالون" في القرن العشرين لا تختلف عن شهرزاد في اقتصارها على ناحية معينة من أحاديث العشيات، إلا أنها تختلف عنها في الملبس والإتيكيت والاقتصار على رجال السياسية والأدب. الوظيفة واحدة، فالجميع من نمط أولي واحد هو نمط باوبو.

كانت العالمة ووصيفاتها يشكلن شبه فرقة، لكننا نشاهد اليوم فرقاً كبيراً تحيي الأسمار بدلاً من العالمة.

ولكن كل ما جرى ويجري من أجل تطوير الأدوات والأساليب لا يغير من الأمر شيئاً ما دامت الوظيفة واحدة هي.... تصنيع الفرح.

قد نتوهم أن هذه الفرق حديثة كل الحداثة... هذا صحيح إذا أخذنا بعين الاعتبار تلك الإضافات الزخرفية التي ساعدت عليها الإلكترونيات الحديثة, ولكن ثمة ظواهر قديمة تشير إلى أن صناعة الفرح لم تكن مقتصرة على العالمة، فإلى جانب العالمة سافو، وهي أعظم عالمة وصلتنا أخبارها، إذ أضافت إلى العزف والرقص والغناء والشعر والأدب، مهمة أخرى هي تربية الفتيات العذارى وتأهيلهن للزواج، نجد فرقاً مختصة بتصنيع الفرح. ومن هذه الفرق ما أطلقوا عليه"الباخيات" وهن أنصار ديونيسيوس، إله الخمرة والكروم. فكانت الباخيات يشربن الخمرة وينشدن الأشعار ويمارسن الرقص والإيقاع والموسيقى الصاخبة التي-على ماجاءنا- لا تستطيع أعظم فرق موسيقى الجاز أن تجاريها في الصخب. لكن هذه الفرقة وبقية الفرق كانت بدائية من حيث تصنيع الفرح، إذ كانت تقيم حفلاتها في الجبال أو في الأماكن العامة. وكن يلبسن زياً خاصاً إذا ما أزف موعد الاحتفال. وفي بعض الأحيان كن يرقصن رقصات داعرة وجنونية. وحتى احتفالات الربة ديمتر كانت تميل إلى شيء من هذا القبيل.

وحتى الآن هناك اختلاف حول أسبقية الباخيات على التقاليد الديمترية. وما جاءنا عن الأسرار الأليوسية يشير إلى حفلات فيها الكثير من آداب العالمة.

وإلى جانب نمط تصنيع الفرح هناك نمط تصنيع الحزن. وأصل تصنيع الحزن ينحدر من طقوس الشتاء، طقوس الموت والرحيل إلى العالم الآخر، مثلما إن تصنيع الفرح ينحدر في أصله من طقوس الربيع، طقوس البعث والقيامة.

ولكن من يقوم بتصنيع الحزن؟

إنه نفسه الذي يقوم بتصنيع الفرح. إن الباخيات أنفسهن يقمن بالمناحة على ديونيسيوس نفسه. ولكن هذه المرة في أوائل الشتاء، بعد أن تكون الكروم قد أقحلت وجفت الكرمة من ماء الخمرة، أي بعد أن يكون ديونيسيوس قد مات وغادر هذه الكروم التي ذوت حزناً عليه. وكانت الباخيات ينحن نواحاً صاخباً أيضاً، وينتهي موكبهن بفاجعة وهي"الضحية البشرية" أو الفارماكوس.

وهذه الوظيفة الثنائية للباخيات من تصنيع الحزن إلى جانب تصنيع الفرح ليست غريبة على الفكر اليوناني إذ نجد كثيراً منها لديهم، فالايرينات هن ربات الانتقام والعدالة يعاقبن كل من انتهك المحارم أو حاد عن الحق. ولكنهن في الوقت نفسه ربات الرحمة يساعدن كل مظلوم مهتضم الحق، وهذا شيء طبيعي، فالنقيض لا ينفي نقيضه بل يؤكده، فالانتقام عندما يكون من الظالم، فلابد أن تمنح الرحمة للمظلوم.

وبما أن العالمة قادرة على تصنيع الفرح فلاشك أنها قادرة على تصنيع الحزن. وربما كانت العالمة في هذه الأيام لا تقوم بتصنيع الحزن لناحية اقتصادية، وهو أن تصنيع الفرح أكثر زبائن وأدرّ ربحاً، فلا حاجة إلى الإنفاق على طقوسية الحزن، فهي تكلف الكثير ولا تدر إلا القليل. يبدو أن مثل هذه الوظيفة المزدوجة نعود إلى الأزمنة السحيقة، فنحن لم نعرف عن باوبو والعالمة الحديثة مثل هذه الوظيفة المزدوجة. لكننا نجد فرقاً خاصة تقوم بتصنيع الحزن. ويبدو أن الفرح خفة يمكن أن يؤديها الفرد، لذلك تكلفت العالمة بتصنيعه، أما الحزن فدعوة إلى التأمل ولذلك يحتاج إلى جهد جماعي. وما"المواليا" التي ظهرت في العصر العباسي، والتي أهملها الباحثون سوى فرقة من النائحات اللواتي كن في خدمة الأسرة البرمكية، يذهبن إلى قبور أسيادهن ويبكين مجدهم الغابر، وفي الوقت نفسه ينحن على مصيرهن هن.

وكما نجد الفرق إلى جانب العالمة نجد الفرق إلى جانب الراثي الذي يكتفي عادة بقصيدة رثاء. وما تزال لدينا في الريف بقايا"الندابات" اللواتي تدفع لهن أجور عالية لإقامة"مندب" حزن على الميت. وقد استبدلت الندابات هذه بالفرق الكشفية التي يأتي بها أهل الفقيد لتتقدم المأتم تنفخ الأبواق وتقرع الطبول وتدق الصنوج بنغمة كئيبة وألحان جنائزية(ريوكويم) حزينة جداً.

وفي الريف اللبناني، بل في المدن أيضاً وإن بدرجة أقل يدفعون أجراً كبيراً إذا ما أرادوا تكليف فرقة من الفرق الزجلية الكثيرة، لتأخذ على عاتقها مهمة تصنيع الحزن. وتبدأ الفرقة بتعداد مناقب الفقيد ثم تنتقل إلى الأعمال الخيرية التي قام بها، ثم تنتهي بتصوير ما أصاب الأهل من الحزن، إثر الفجيعة التي منوا بها بفقد الراحل، كما تصور حزن الطبيعة أيضاً، تماماً مثلما كان الأمر في طقوس الموت. وقصيدة الرثاء برمتها منقولة من هذا الطقس الذي فرضته دورة الطبيعة فأوحت للخيال الأدبي ان أرباب الإخصاب قد غادروا الأرض إثر حادثة فاجعة.

ومن يشاهد النسوة اللواتي هن من أقرباء الميت يتحلقن حول نعش الفقيد، ولاحظ كيف تبدأ إحداهن الندب، حتى إذا تعبت استلمت غيرها دورها... وهكذا، يتذكر الندابات القديمات اللواتي لم يبق منهن اليوم إلا بقايا، اللواتي منهن تعلمت النسوة أصول الندب وصار تقليداً له أصوله، فلا يجوز مثلاً أن يكون الصوت ناشزاً، ومن كان صوتها ناشزاً لعبت دوراً آخر وهو اللطم التمثيلي على الفخذين والوجنتين. والأشعار والأغاني التي تقال معروفة ومشهورة وهي تنصب

في"مدح الميت" وذكر محامده. وكما يفعل الشعراء المداحون عندنا في تغيير اسم الراحل في القصيدة قبل تلاوتها على راحل آخر، كذلك كانت الندابات المختصات، أو النسوة النائحات يفعلن إذ يستبدلن اسماً باسم والشيء الملفت للنظر أن لحن"المولبا" الهادئ الحزين هو الذي كان يحتل المقام الأول في نوبات الندب. وهذا لحن ابتكرته موالي البرامكة، إلا أن طقوس الحزن ترجع إلى أقدم أيام البشرية، فقد تشكلت تقاليدها منذ أن استرعت ظاهرة الموت اهتمام الناس، فتأملوا فيها وردوا عليها بهذه التقاليد.

ومنذ القديم وحتى اليوم وهذه التقاليد واحدة، سواء كانت من شاعر الرثاء أو من فرقة الندابات أو النسوة النائحات. الجميع يزعمون أن الفقيد لم يمت وإن روحه صعدت إلى باريها في السماء وإنه الآن مكرم في جنان الخلود، وإنه يعيش معنا بأفعاله الخيرية وما قدمه من معونة لأهله وأصحابه، وإن كان الميت أشد تكالباً من بخيل موليير، أو كان أفسق من باسيفي ملكة الفجور.

ولابد من وصف الحزن الذي شمل البشر والطبيعة، فالغيوم الهاطلة تبكيه ورمحه" (أو أي شيء من آثاره) مسند في الزاوية ينتظر يده التي تهزه في وجه الخصوم. وحصانه ينظر إلى موكب الحزن ذارفاً الدمع، وقد آلى على نفسه ألا يعتلي ظهره أحد بعد فراق سيده. وهي أشياء ما تزال مستمرة في قصائد الندب، مع أنه لم يعد في القرية رمح أو سيف أو حصان. أحياناً تستبدل هذه الأشياء بأشياء حديثة من أمثال الغليون وصدر المجالس والقبعة وغير ذلك من آثار المرحوم. أما تصوير لوعة الزوجة والأولاد أو الأم أو الأخوة، بحسب وضعية الراحل الأهلية، فما يزال مستمراً... وكل هذه الأحوال تعطى للنادبين و النادبات قبل بدء المأتم.

وكما أن الأغنياء والمرموقين احتكروا المتعة بالأفراح المصنعة، فإنهم أيضاً احتكروا الأحزان المصنعة. وكلما ارتفع المقام تضخم الكلام، وتعقد التصنيع، فموكب جنازة العلم الكبير هو موكب ضخم تتقدمه الفرق الموسيقية من شتى الأنواع: رسمية وشعبية وكل فرقة لها دور تؤديه في العزف الحزين والألحان المؤثرة. وتتسع دائرة الحزن في هذه الحالة، فلا تقتصر على الأهل والأقرباء، بل تمتد لتشمل المدينة برمتها، إذ يطوف الموكب الحزين الشوارع الكبرى حيث يتجمع الناس وتبرز الوجوه إلى الشرفات أو ترنو النسوة من النوافذ والشبابيك.

مثل هذا الموكب لا يختلف عن موكب الباخيات اللواتي يصورن حزن

الطبيعة على فقيدها الإله الراحل ديونيسيوس. فقد كن يهبطن من الجبال حيث كان يبدأ الموكب ويطفن في شوارع المدينة. لكن الشرطة في هذه الأيام تمنع أعمال الشعب التي كانت الباخيات يقمن بها من قتل وتدمير. إن الجنون الذي كان يصيب الباخيات أثناء الموكب ويدفعهن إلى اقتراف أعمال فظيعة ما زال يتبدى في بعض المواكب الضخمة حتى أن بعضهم يدمر السيارات في الشوارع أو أنهم يكسرون النوافذ، أو حتى ينتحرون، كما جرى في موكب جنازة أحد المطربين.

عندما نقرأ مسرحية يوربيدس"الباخيات" (ترجمت إلى العربية بعنوان"عابدات باخس" المسرح العالمي، الكويت، سبتمبر ١٩٨٤) ونطلع على مافعلته الباخيات ومصرع بنتيوس وغيره أثناء نوبة الجنون التي كانت تنتاب الموكب وتجعله يقوم بأعمال العنف والتخريب والقتل نقول كم كان هؤلاء القوم متوحشين، وما أقرف هذه الأعمال الهمجية. فهل يعقل في غمرة الحزن أن نقتل أنفسنا أو نقتل غيرنا والحزن مدعاة للصمت والتأمل؟

لقد كانت الباخيات يقمن بهذه الأعمال: قتل أنفسهن أو قتل غيرهن حزناً على الإله الراحل. ونحن إذ نستهجن هذه الأعمال ننسى أنفسنا واحتفالاتنا الحزينة ومواكب جنازات عظمائنا. ننسى عاشوراء وكيف كان الا حتفال يؤدى، وكيف كان ينتهي، وننسى جنازة فلان وفلان من العظماء والمشهورين، مع أن الذين قتلوا أنفسهم في هذه المناسبات، أو قتلوا غيرهم، أكثر بكثير من عدد ضحايا موكب الباخيات. وبدلاً من أن نتأمل العمق النفسي لهذه الظاهرة، ونتتبعها إلى منابعها وجذورها الأصلية، للكشف عن اللاوعي الجمعي في النفس البشرية، والوظيفة أو الوظائف المختلفة التي يقوم بها، نكتفي بتغطية المشكلة بغطاء رقيق واه لا يخفي شيئاً، وهو أننا قومٍ متمدنون ولسنا بدائيين كهؤلاء الباخيات. إننا نقوم بعملية تزييف كبيرة بدلاً من مواجهة هذه الظاهرة التي تساعدنا في الغوص إلى أعماق النفس البشرية.

حبذا لو ندرس كل شيء بدلاً من الاستهجان الذي يؤجل المواجهة ولا يلغيها. وعلينا أن نجاري غيرنا في النظر إلى الوراء باعتبارية مهيبة وجادة، إلى الخلفية الحقيقية للنفس البشرية، منجم الأدب والفن والفلسفة.

* * *

إن ما نرمي إليه من الأمثلة التي قدمناها هو الدعوة إلى دراسة الظاهرة دراسة وظيفية، وليس الاقتصار على المقارنة والتقييم، وإن ننظر إلى المفهومات

نظرة جادة معمقة فلا نمر بالجديد والحداثة والقديم وغير ذلك مروراً سريعاً عابراً. إن وراء كل ظاهرة وظيفة تؤديها، فباوبوا والباخيات، والعالمة أو الفرق التي تقوم مقامها تؤدي وظيفة إنسانية علينا اكتشافها وفهم دورها في العلاقات الاجتماعية والتطلعات البشرية، فالدمع لم يخلق عبثاً، كما يقول شاعرنا ابن الرومي، والمسرة والمتعة والضحك ليست أموراً سطحية. إنها أعمق مما نتصور. قد تختلف أدوات تحقيق آلية الوظيفة. هذا لا يهم. إنه يدخل في باب الجديد. ولكنه جديد بالمعنى الذي نقول: ارتديت قميصاً جديداً. فما دامت الوظيفة مستمرة فإن كل جهودنا تضيع هباء إن لم نفهم ذلك التيار الخفي الذي يسير البشرية. وقد شدد النقد الأسطوري على هذه الناحية واعتبرها الناحية الأهم من غيرها بكثير. والبحث عن الأنماط الأولية هو بداية كل بحث جاد، وليس نهايته، كما يتراءى للوهلة الأولى. إن النقاد الأسطوريين ليسوا سدنة الأنماط الأولى، وليسوا وسائل إعلام للترويج لها، بل هم باحثون يسعون للوصول إلى الوظيفة التي تكمن وراء الأنماط الأولية.

إننا نلهو بكل ما هو هامشي، فحتى الآن نثير المعارك حول الشعر القديم والشعر الحديث كأن بينهما سور الصين أو ثأراً قبلياً، ونتحزب للقافية أو ضدها، كأن الفن الشعري متجمع فيها أو وقف عليها. لم نكلف أنفسنا عبء معرفة الوظيفة الكامنة وراء"رقصة المقابر" أو قصيدة فرح أو تجمهرة حزن. إن باوبو تعيش بيننا، والباخيات نشاهدهن بين الحين والآخر، ومع ذلك نقبل أو نستهجن هذه الظاهرة أو تلك كأن المطلوب اطلاع القارئ على موقفنا العاطفي. لم نسأل أنفسنا لماذا تستمر مثل ظاهرة كهذه منذ أقدم سنوات البشرية حتى اليوم، وما الوظيفة التي تؤديها للمجتمع حتى حافظت على استمراريتها.

□□□

الإشارات-١

١-حنا عبود"الحداثة عبر التاريخ" اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٩ ص٥٧ وما بعد.

٢-كارل ماركس"إسهام في نقد الاقتصاد السياسي" ترجمة أنطون الحمصي، وزارة الثقافة دمشق، ١٩٧٠، ص٢٩٤ .

٣-توماس مونرو"التطور في الفنون" ترجمة أبو درة- جرجس- جاريد ومراجعة أحمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠، الجزء الأول ص١٤٣ حتى ٢٥٥.

٤-فرانسيس فوكوياما"نهاية التاريخ والإنسان الأخير" بالإنكليزية، دار نشر "آفون" نيويورك، طبعة فبراير(شباط) ١٩٩٣ ص ٥٩ وما بعد.

٥-انطوني فلو"معجم الفلسفة" بالإنكليزية، منشورات"بان" بالتعاون مع دار نشر مكميلان، لندن.

٦-عبد الرحمن بدوي"موسوعة الفلسفة" المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٤ جـ٢ ص٥١٥ .

٧-ول ديورانت"قصة الفلسفة" بالإنكليزية، مكتبة الجيب، نيويورك، ١٩٥٥ ص٤٢٤ .

٨-نيتشه"هكذا تكلم زرادشت" ترجمة فيلكس فاوس، مكتبة صادر، بيروت ١٩٤٨ ص٢٩ .

٩-ماركس- إنجلز"المؤلفات المختارة" بالإنكليزية، دار النشر للغات الأجنبية، موسكو ١٩٩٥ المجلد الأول ص٣٧ .

١٠-فولغين"فلسفة الأنوار" ترجمة هنرييت عبودي، دار الطليعة، بيروت ١٩٨١.

١١-جان ماري جويو"مسائل فلسفة الفن المعاصرة"ترجمة سامي الدروبي، الطبعة الثانية دار اليقظة العربية، دمشق ١٩٦٥ ص٢٢٠ .

١٢-عبد الله محمد الغذامي"الخطيئة والتفكير" النادي الأدبي الثقافي، جدة ١٩٨٥ ص٧١ .

١٣-المرجع السابق ص٧٠- ٧٥ .

١٤-كريستوفر نورس"التفكيكية" ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار ١٩٩٢ ص٦١ .

١٥-زكريا إبراهيم"مشكلة البنيوية" مكتبة مصر، ص١٦١ .

١٦-نورثروب فراي"تشريح النقد" بالإنكليزية، برنستون، نيويورك ١٩٧٣ ص١٣- ٤٨ .

١٧-حنا عبود"الحداثة عبر التاريخ" مصدر سابق ص٢٥١.

١٨-إحسان عباس"تاريخ النقد الأدبي عند العرب"دار الثقافة، بيروت ١٩٨٣ ص٥٢١ .

١٩-أوستن وارن- رينيه ويليك"نظرية الأدب" ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام

الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية، دمشق ص٨٩ وص١٧٩ .

٢٠-عبد الله محمد الغذامي"الخطيئة والتفكير "مرجع سابق ص٥٠ .

٢١-رينيه ويليك"مفاهيم نقدية" ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، رقم ١١٠ ص٢٩ حيث ناقش المؤلف مفهوم التطور في النقد الأدبي وانتهى إلى ضرورة استخدامه بحذر شديد.

٢٢-حبيب صادر "هذا الإنسان"سلسلة اقرأ رقم ١٤٦ ص١٠٠ وما بعدها.

٢٣-روبرت شولز "البنيوية في الأدب" ترجمة حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٤، ص٤٩ وما بعد.

٢٤-رتشاردز "مبادئ النقد الأدبي" ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة ١٩٦٣ ص٣٣٢ .

٢٥-نورثروب فراي"الماهية والخرافة" ترجمة هيفاء هاشم، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٢ ص١٣ . وأيضاً رولان بارت"الكتابة في درجة الصفر"ترجمة نعيم الحمصي، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٠ ص٦١ . ويمكن العودة إلى"تشريح النقد"مصدر سابق ص٣١ .

٢٦-فصلنا ذلك في كتابنا"الحداثة عبر التاريخ"، مصدر سابق، في الحداثة الأولى ص٥٧ وفي الحداثة الثانية ص٢٥١ .

٢٧-نورثروب فراي"تشريح النقد" بالإنكليزية، مصدر سابق، ص٣٠ وما بعد.

٢٨-روبرت شولز "البنيوية في الأدب" ترجمة حنا عبود، مصدر سابق ص٦٥ وما بعد.

٢٩-المصدر السابق ص٣٨ .

٣٠-ميشال زكريا"الألسنية: مبادئها وإعلامها" بيروت ١٩٨٠ .

٣١-آن جفرسون- دبفيد روبي "النظرية الأدبية الحديثة" وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٢ ص٢٠ وما بعد.

٣٢-جون أليس"نظرية النقد الأدبي" بالإنكليزية، جامعة كاليفورنيا ١٩٧٤ ص١٥٥.

٣٣-ألتوسير "قراءة في رأس المال" ترجمة تيسير شيخ الأرض، وزارة الثقافة، دمشق الجزء الأول ١٩٧٢ والجزء الثاني ١٩٧٥ .

٣٤-مجموعة من المؤلفين"علم النفس وميادينه: من فرويد إلى لاكان" ترجمة وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٥ ص٢٣٤ .

٣٥-حنا عبود"القصيدة والجسد" اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٨. وهي محاولة للاستفادة من "علم الوراثة".

٣٦-كريستوفر نورس"التفكيكية" مرجع سابق.

٣٧-"البنيوية في الأدب" مرجع سابق ص٦٥ .

٣٨-ويمزات- بروكس"النقد الأدبي: تاريخ موجز " ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، الجزء الأول.

٣٩-ول ديورانت"قصة الحضارة" الجزء السابع ص٢٣٩ .

٤٠-مجلة الاداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٧٩ ص٢٠٩.

٤١-مثال ذلك تلك المناقشة التي تناول بها رينيه ويليك في كتابه"نظرية الأدب" (مرجع سابق) مسألة علاقة الأدب بالأديب، فقد كان حذراً جداً في تقديراته. إنه لم يعلن موت المؤلف، كما أنه لم يعلن موت النص، على غرار بعض المغالين من أمثال بارت وديريدا، وإنما حاول تحديد دور المؤلف وتقدير علاقة النص بالتقليد الأدبي السابق، ص١٩٣ .

٤٢-أرسطو "الشعر" ترجمة إحسان عباس، دار الفكر العربي، ص٤٧ .

٤٣-"نظرية الأدب" مرجع سابق، ص٥١ .

٤٤-البير ليونار، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٧٩، ص٢١٠ .

٤٥-أحمد فؤاد الأهواني"جون ديوي" دار المعارف بمصر ١٩٦٨، ص٩٧ و ص٢٠٤ .

٤٦-زكي نجيب محمود"الشرق الفنان" المكتبة الثقافية، العدد ٧ ص١٣ .

٤٧-ماركس- انجلز "المؤلفات المختارة" بالإنكليزية، موسكو ١٩٩٥ ص٥٤ .

٤٨-هورست ريديكر "الانعكاس والفعل، ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني"ترجمة فؤاد مرعي، دار الجماهير، دمشق ودار الفارابي ببيروت ١٩٧٧، الفصل الثاني ص٤٣ .

٤٩- يجد القارئ وفرة من الكتب التي تعرض البنيوية، منها على سبيل المثال:

- "النقد البنيوي الحديث"لفؤاد أبو منصور، دار الجليل، بيروت ١٩٨٥.
- "نظرية البنائية في النقد الأدبي"صلاح فضل، دار الآفاق، بيروت ١٩٨٥.
- "الألسنة" لميشال زكريا، بيروت ١٩٨٠.
- "البنيوية في الأدب" لروبرت شولز، مرجع سابق، ١٩٨٤.
- "البنيوية" لجان ماري أوزياس، ترجمة ميخائيل مخول، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٢.
- "الخطيئة والتفكير" لعبد الله محمد الغذامي، النادي الأدبي الثقافي جدة ١٩٨٥.

٥٠-اندريه بروتون"بيانات السيريالية، ترجمة صلاح برمدا، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٨ ص٤١ .

٥١-ميشيل كاروج"أندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السيريالية" ترجمة الياس بديوي وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٣، الفصل الرابع.
أيضاً: أندريه بروتون "الأواني المستطرقة"ترجمة صلاح برمدا، وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٥

٥٢-"النظريات الأدبية الحديثة"، مرجع سابق ص٢١٩ .

٥٣-مارت روبير "رواية الأصول وأصول الرواية" ترجمة وجيه الأسعد، مراجعة انطوان مقدسي اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٧ وفي المقدمة التي كتبها المراجع عرض واف لنظرية الولد غير الشرعي، التي تفسر أصول الرواية، أيّ رواية.

٥٤-"التطور في الفنون"، مرجع سابق، جـ ١ ص٣٠٩ .

٥٥-مفاهيم نقدية، مرجع سابق ص٤٦٧ .

٥٦-"النظرية الأدبية الحديثة" مرجع سابق.
٥٧-المرجع السابق ص٢٠٨ .
٥٨-فريدريك انجلز "الأسرة والدولة والملكية الخاصة"في المؤلفات المختارة بالإنكليزية، موسكو ١٩٥٥، جـ٢ ص١٩٠ .
٥٩-جيمس فريزر "الغصن الذهبي" بالإنكليزية في مجلد واحد. دار شوسر ١٩٧٨.
٦٠-برونسلاف مالينوفسكي "السحر والعلم والدين ومقالات أخرى" بالإنكليزية دار سوفينير ١٩٨٢ .
٦١-إيلي هومبيرت"كارل غوستاف يونغ" ترجمة وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩١ ص١٤٠ .
٦٢-بيير داكو "انتصارات التحليل النفسي" ترجمة وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٣ ص٣٦٣ .
٦٣-"تشريح النقد" بالإنكليزية، مرجع سابق ص٣ وما بعد.
٦٤-"تشريح النقد" بالإنكليزية، مرجع سابق ص١٤١ وكذلك ترجمتنا لهذا الفصل تحت عنوان"نظرية الأساطير في النقد الأدبي" دار المعارف بحمص ١٩٨٧ ص٣٦ .
٦٥-اريك فروم" اللغة المنسيّة" ترجمة محمود منقذ الهاشمي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩١ .
٦٦- "بيانات السيريالية" مرجع سابق ص٢٩ .
٦٧-يونغ"الإله اليهودي" ترجمة نهاد خياطة، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٦ ص١١.
٦٨-يونغ"الدين في ضوء علم النفس" ترجمة نهاد خياطة، دار العربي، دمشق ١٩٩٨ ص١٠٣ .
٦٩-إيلي هومبيرت"كارل غوستاف يونغ" ترجمة وجيه أسعد، مرجع سابق ص٨٥.
٧٠-يوجين يونسكو "أميدية" مسرحيات عالمية عدد ٨٠ .
٧١-"الخرافة والماهية" مرجع سابق.
٧٢-فرديناند دي سوسير "محاضرات في الألسنية العامة"ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، دار نعمان، بيروت ١٩٨٤.
٧٣-يونغ"علم النفس التحليلي" ترجمة نهاد خياطة، دار الحوار، اللاذقية ١٩٨٥ ص٣٣.
٧٤-ولس بدج"الديانة الفرعونية" ترجمة يوسف اليوسف، دار المجد ١٩٨٧ ص٧٩.
٧٥-عبد الرحمن بدوي"موسوعة الفلسفة" جـ٢، مرجع سابق.
٧٦-"علم النفس التحليلي" ليونغ، مرجع سابق، ص١٣٥ وكذلك الفصل السابع"الإنسان القديم" ص١٦٣ ففيه مناقشة لآراء ليفي برول عن الإنسان القديم.
٧٧-يونغ"علم النفس وفن الشعر" في كتاب"الإنسان والحضارة والتحليل النفسي"ترجمة انطون شاهين، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٥ ص٢١ .
٧٨-ستانلي هايمن "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة"ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت ١٩٥٨، جـ١ ص٢٥٠ .

٧٩-"مختارات كولردج" بالإنكليزية، حررها تشاردز، بنغوين، ١٩٨١ ص ٨٠. وتوجد ترجمة للقصيدة في كتاب "مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنكليزي، ترجمة عبد الوهاب المسيري ومحمد علي زيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩ ص ١٩٢ .

٨٠-محمد الحاج صالح "الحب ٢٠٦٠" دار معد، دمشق ص ١١.

٨١-اديث هاملتون "الميثولوجيا" ترجمة حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٠ ص ٤٨٩ .

٨٢-"محاورات أفلاطون" ترجمة زكي نجيب محمود، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٦٣، محاورة "فيدون" ص ١٩٤ .

٨٣-جان بول سارتر "الجحيم" ترجمة طارق فودة، دار الثقافة.

٨٤-ستانلي هايمن "النقد الأدبي" مرجع سابق ص ١٥٧ .

٨٥-"تشريح النقد" بالإنكليزية، مرجع سابق ص ١٠٩ .

٨٦-المرجع السابق ص ١١٠ .

٨٧-المرجع السابق ص ٣٥٠ .

٨٨-جيمس فريزر "الغصن الذهبي" بالإنكليزية، طبعة ورقية، مكميلان ١٩٧٨ ص ٦٣ .

٨٩-ستانلي هايمن "النقد الأدبي" مرجع سابق جـ١ هامش ص ٢٥٣ .

٩٠-"نظرية الأساطير في النقد الأدبي" مرجع سابق.

٩١-نورثروب فراي "الخيال الأدبي" بالإنكليزية ص ١٩ وستصدر ترجمته العربية عن وزارة الثقافة، دمشق.

٩٢-"الخيال الأدبي" المرجع السابق .

٩٣-"البنيوية في الأدب" مرجع سابق ص ١٣٧.

٩٤-يشرح فراي في "تشريح النقد" معنى الهامارتيا ص ص ١٦٢- ٢١٠- ٢١٣ مرجع سابق بالإنكيزية.

٩٥-نورثروب فراي "الحكايات الرمزية للماهية" بالإنكليزية، والكتاب مترجم إلى العربية تحت عنوان "الماهية والخرافة"(؟) ترجمة هيفاء هاشم، مراجعة عبد الكريم ناصيف وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٢ ص ٢٧ .

٩٦-المرجع السابق ص ٣٠ .

٩٧-"معجم الفلسفة" بالإنكليزية، تحرير جانفيير سبيك، منشورات "بان" ١٩٧٩ ص ٣٣٢ .

٩٨-جميل صليبا "المعجم الفلسفي" دار الكتاب اللبناني ١٩٨٢ ج٢ ص ٣٣٢ .

٩٩-اعتمدنا في هذا التحديد على:

أ- "معجم اللاهوت الكتابي" ترجمة لجنة من اللاهوتيين، دار المشرق، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٦ .

ب- "معجم اللاهوت الكاثوليكي" ترجمة المطران عبده خليفة، دار المشرق، بيروت ١٩٨٦ .

وهذه المعلومات موجود في المعجمين تحت مادة"مثال".

١٠٠-جيمس فريزر "الفولكلور في العهد القديم" ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة حسن ظاظا، الهيئة المصرية للكتاب، جـ١، ١٩٧٢، جـ٢، ١٩٧٤ .

١٠١-نورثروب فراي"الشيفرة الكبرى: الكتاب المقدس والأدب" بالإنكليزية، منشورات هارفست الطبعة الأولى ١٩٨٣.

١٠٢-المرجع السابق

١٠٣-المرجع السابق ص٥٣.

١٠٤-إبراهيم المازني"حصاد الهشيم" المطبعة العصرية، القاهرة ط٣ سنة ١٩٤٨ ص١٧٥ .

١٠٥-ادغار آلن بو"القصص والقصائد الكبرى" بالإنكليزية، واشنطن سوكير، ١٩٦٠ ص٤٠٩ .

١٠٦-"الشيفرة الكبرى مرجع سابق بالإنكليزية ص١٠٦ .

١٠٧-أفلاطون"طيماوس" ترجمة فؤاد جرجي بربارة، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٦٩ ص٤٧ .

١٠٨-"أساطير العالم القديم" تحرير صموئيل نوح كريمر، ترجمة أحمد عبد الحميد يوسف، الهيئة المصرية العامة ١٩٧٢ ص٤٠١ .

١٠٩-خوان رولفو"بيدرو بارامو" ترجمة صالح علماني، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٣ ص١٥

١١٠-"الشيفرة الكبرى" مرجع سابق ص١٥ .

١١١-سارتر "الذباب" ترجمة حسين مكي، مكتبة الحياة بيروت ١٩٥٥ ص١٦٠ .

١١٢-المرجع السابق ص١٣٠ .

١١٣-"رواية الأصول وأصول الرواية"مرجع سابق. ونجد في هذا الكتاب شرحاً وافياً جداً لموقف الابن والمشكلات التي يواجهها. وترى المؤلفة إن كل روايةٍ إنما تتشكل على مرحلتين: الولد اللقيط، والولد غير الشرعي. وكل ابن ثائر من جهة برفضه ما هو قائم، ورجعي من جهة ثانية لأنه لا يريد لنظامه أن يتحلل أو يخرق أو يزول. وقد أغنى المعلم أنطون المقدسي هذه الأطروحة في مقدمته المسهبة للكتاب.

١١٤-"الشيفرة الكبرى" بالإنكليزية، المرجع السابق ص١١٩ .

١١٥-اسهب مرسيا الياد في علاقة المقدس بالدنيوي في كتابه"المقدس والمدنس" ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق ١٩٨٨ .

١١٦-"قاموس الكتاب" بالإنكليزية، منشورات كولنز، لندن ط٢ سنة ١٩٧٨ ص٦٢٤ .

١١٧-"الشيفرة الكبرى" بالإنكليزية" المرجع السابق ص١٢٢ .

١١٨-المرجع السابق ص١٢٨ .

١١٩-المرجع السابق ص١٣٠ .

١٢٠-قاموس الكتاب، مكتبة المشعل، بيروت ١٩٨١ مادة"رؤيا".

١٢١-"الشيفرة الكبرى" مرجع سابق ص١٣٥ .

١٢٢–ماركس– انجلز "حول الدين" بالإنكليزية، موسكو ١٩٥٧ ص٣٣٨ .
١٢٣–فرجيل "الإنيادة" الهيئة المصرية العامة ١٩٧١ جـ١ ص٢٨٨ .
١٢٤–قاموس الكتاب المقدس" مرجع سابق ص٥٣٩ .
١٢٥–أوفيد "مسخ الكائنات الميتامورفوس" ترجمة ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة ١٩٨٤ ص١٢٥ . وأوردتها" كاديت هاملتون" في كتابها "الميثولوجيا"، مرجع سابق ص٦٧.
١٢٦–كافكا "القضية" ترجمة مصطفى ماهر، دار الكتاب العربي، دون تاريخ. وبعضهم يشير إلى الرواية باسم "المحاكمة" معتمدين العنوان من الترجمة الإنكليزية.
١٢٧–توجد القصيدة كاملة في "الكنز الذهبي" بالإنكليزية، اكسفورد ١٩٥٩ .
١٢٨–القصيدة موجودة في "الخيال الأدبي" لفراي وستصدر ترجمتنا للكتاب قريباً عن وزارة الثقافة دمشق.
١٢٩–روجر موشيلي "العقد النفسية" ترجمة وجيه أسعد وزارة الثقافة، دمشق ص ص١٩–٢٠ .
١٣٠–المرجع السابق ص٣٠ .
١٣١–ترجمة إلى العربية بسام الهاشم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٤.
١٣٢–ترجمة عادل العوا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨٢ .
١٣٣–ترجمة خليل أحمد خليل المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١ .
١٣٤–غاستون باشلار "النار في التحليل النفسي" ترجمة نهاد خياطة، دار الأندلس ١٩٨٤ .
١٣٥–جيمس فريزر "أساطير في أصل النار" ترجمة يوسف شلب الشام، دار الكندي ١٩٨٨ .
١٣٦–ترجمه غالب هلسا بعنوان "جماليات المكان" المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ١٩٨٤ .
١٣٧–المرجع السابق ص١٧١ .
١٣٨–المرجع السابق ص١٨٢ .
١٣٩–غاستون باشلار "جدلية الزمن" ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية، بيروت ١٩٨٢.
١٤٠–جان ايف تادييه "النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، وزارة الثقافة والمعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ١٩٩٣ .
١٤١–المرجع السابق ص١٧١ .
١٤٢–المرجع السابق ص١٨١ .
١٤٣–المرجع السابق ص١٥٧ .

□□□

الفهرس

□□□

رقم الايداع في مكتبة الأسد الوطنية :

النظرية الأدبية الحديثة والنقد الاسطوري: دراسة/ حنا عبود- دمشق؛ اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩- ١٨٩ص؛ ٢٤سم.

١- ٨٠١ ع ب و ن   ٢- - العنوان   ٣- عبود

ع-٥١٥/٤/١٩٩٩   مكتبة الأسد

□